UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CARTOGRAPHIE DE LA SCÈNE
les forces en jeu dans le spectacle vivant

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

MARIE BÉLAND

MAI 2019

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.07-2011). 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

J'ai apprécié de cette démarche son aspect solitaire, qui s'inscrit en dehors de mes habitudes. Je travaille un art qui le plus souvent se partage, d'abord avec les interprètes sans qui l'œuvre n'existerait pas, puis avec les collègues, les collaborateurs, finalement le public. J'ai écrit ce mémoire quasi cloitrée et j'en ai profité à chaque instant. Cependant, il ne peut être autre chose que la somme de toutes ces rencontres qui ont jalonné mon parcours tant professionnel que scolaire, voire personnel. À ceux-là qui m'ont tant apporté je dis merci. Plus spécialement, je remercie Andrée Martin de m'avoir accompagnée et conseillée tout au long de ma rédaction. Merci à Marie-Christine Lesage, Angela Konrad et tous les participants du séminaire EST-840H d'avoir été aussi généreux dans le partage de vos réflexions sur les spectacles vus ensemble. Cette matière m'a été très précieuse, et je perçois ce document comme une extension de ce questionnement commun. Merci au FTA et au CEDEST d'avoir chaleureusement collaboré à la cueillette de tous les documents écrits et vidéo qui ont été nécessaires à cette recherche. Merci à Hugo d'avoir compris l'importance de cette démarche pour moi. Je dévoile ici un écrit, qui malgré la grande rigueur académique que je lui veux, m'apparaît mettre à nu une partie de la personne que je suis, ou du moins une trajectoire de la pensée qui m'est toute personnelle. De la même manière dont j'expose mes œuvres, je le livre non sans un certain trac. Il est cependant temps que ce soliloque devienne dialogue. En vous remerciant d'avance du temps que vous y consacrerez, et en espérant pouvoir en discuter avec vous.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

LISTE DES FIGURES vii

LISTE DES TABLEAUX x

RÉSUMÉ xi

CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE 1

1.1 Origines de l'étude 1

1.1.1 Partis-pris artistiques et esthétiques 3
1.1.2 Évolution du questionnement 5
1.1.3 Survol de la pratique actuelle en danse contemporaine 6

1.2 Question et buts de la recherche 8

1.3 Définition des concepts clés du mémoire 10

1.3.1 Le dispositif 11
1.3.2 Le jeu 15
1.3.3 La présence et la coprésence 21
1.3.4 L'adresse 25
1.3.5 La force 27

1.4 État de la question : que sait-on du spectacle vivant? 31

1.4.1 L'anthropologie du spectacle de Jean-Marc Leveratto 31

1.4.1.1 Le corps comme lieu de l'événement spectaculaire 31
1.4.1.2 Les techniques du corps 32
1.4.1.3 Le spectacle comme dispositif de transmission 34
1.4.1.4 Le jeu des espaces 35

1.4.2 La corporéité fictionnaire de Michel Bernard 37
1.4.3 La cérémonie chez Jean Duvignaud 38

1.4.3.1 Identité du spectacle et rapport au réel 39
1.4.3.2 Magie de la représentation 40
1.4.3.3 Les rites profanes 42

1.4.4 Les marques du spectaculaire d'André Helbo 43
1.4.5 L'approche systémique de Catherine Bouko et André Helbo 45

1.4.5.1 Le contrat spectaculaire 46
1.4.5.2 La boucle de rétroaction et la contingence 48
1.4.5.3 Le parcours spectaculaire 51

1.4.6 L'ordre de la présence d'Erika Fischer-Lichte 53
1.4.7 Marie-Madeleine Mervant-Roux et Patrice Pavis 56
1.4.7.1 Le gardien du réel 56
1.4.7.2 L'analyse des spectacles 58
1.4.8 Le désœuvrement chorégraphique chez Frédéric Pouillaude 59
1.4.8.1 La scène : rituel ou divertissement? 60
1.4.8.2 La, les présence(s) 62
1.4.8.3 Théâtre et danse dans leur rapport au temps 64
1.4.9 Les fabriques de la danse : Simon Hecquet et Sabine Prokhoris 66
1.4.10 La danse performative de Céline Roux 68
1.4.11 D'autres apports à la recherche en danse 70
1.4.11.1 L'analyse de spectacles 70
1.4.11.2 Les phénomènes de la réception 71
1.4.11.3 Les recherches universitaires 72
1.5 Cadre théorique et méthodologique 74
1.5.1 Cadre théorique 74
1.5.1.1 Don et contre-don 74
1.5.1.2 Cadrer/décadrer/recadrer 75
1.5.1.3 La vraisemblance comme moteur 76
1.5.1.4 L'acte de foi 77
1.5.2 Méthodologie 78
1.5.2.1 Choix du corpus d'œuvres 78
1.5.2.2 Documentation 80
1.5.2.3 Grille d'analyse 82
1.5.3 Positionnement du projet de recherche 83
1.5.3.1 Pour une approche en paysage 83
1.5.3.2 Pour une posture de l'entre-deux 84
1.5.3.3 Pour un dialogue entre la théorie et l'expérience 84
1.5.3.4 Pour une définition souple du spectacle 85
1.6 Limites de l'étude 85
CHAPITRE 2 : ANALYSE DES ŒUVRES 89
2.1 Présentation du Festival TransAmériques 89
2.2 Présentation des huit artistes/compagnies et des huit œuvres analysées 89
2.2.1 *Sad Sam Lucky* – Matija Ferlin / Emanat Institute 89
2.2.2 *Snakeskins* – Benoît Lachambre / Par B.L.eux 91
2.2.3 *Built to last* – Meg Stuart / Damaged Goods 92
2.2.4 *D'après une histoire vraie* – Christian Rizzo / L'association fragile 94

2.2.5 *De repente fica tudo preto de gente* – Marcelo Evelin / Demolition Inc. 96
2.2.6 *Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* – Trajal Harrell 97
2.2.7 *Klumzy* – Nicolas Cantin 99
2.2.8 *Paraíso - Colecção privada* – Marlene Monteiro Freitas / Bomba Suicida 100
2.3 Éléments clés sur le travail chorégraphique 102
2.4 Enjeux de l'analyse et présentation des résultats 104
2.5 Premières impressions sur le paysage 118
2.6 Les autres œuvres du corpus 119
2.6.1 *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix* – Alexandre Fecteau / Collectif Nous sommes ici & Théâtre Dubunker 119
2.6.2 *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* – Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro 120
2.6.3 *Culture, administration and trembling* – Antonija Livingstone & Jennifer Lacey 122
2.6.4 *Hate radio* – Milo Rau / IIPM – International Institute of Political Murder 123
2.6.5 *Les particules élémentaires* – Julien Gosselin / Si vous pouviez lécher mon cœur 125
2.6.6 *Germinal* – Antoine Defoort et Halory Goerger / L'amicale de production 126
2.6.7 *The pixelated revolution* – Rabih Mroué 127
CHAPITRE 3 : ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION 129
3.1 Retour sur la force : notions de physique 129
3.2 Nommer les forces : toutes les forces? 131
3.3 Quelles forces dans le spectacle? 132
3.3.1 La force d'absorption 132
3.3.1.1 Absorber : le spectacle devient sujet 136
3.3.1.2 Mise(s) en échec 138
3.3.1.3 ... chez Ferlin 139
3.3.1.4 ... chez Lachambre 141
3.3.1.5 ... chez Harrell 144
3.3.1.6 ... chez Cantin 146
3.3.1.7 ... chez Freitas 150
3.3.1.8 ... chez Defoort et Goerger 152
3.3.1.9 Dramaturgie de l'échec 155
3.3.1.10 Les signes du spectacle à l'œuvre 156
3.3.1.11 Transformation du discours 162
3.3.2 Contrer l'absorption : le cadre 164
3.3.2.1 L'exemple de Livingstone : quel cadre? 165
3.3.2.2 Codes théâtraux et codes sociaux 167

3.3.2.3 Recadrage/interface/membrane 170
3.3.3 La force de communion 174
3.3.3.1 Les corporéités et leur fluctuation 178
3.3.3.2 Les signes du spectacle en lumière 185
3.3.3.3 Le spectateur dramatisé et la participation 192
3.3.4 Contrer le commun : la distance 203
3.3.4.1 Rizzo et Rau : cohabiter 208
3.3.5 La force de profanation 213
3.3.5.1 Redonner usage 214
3.3.5.2 Réel 222
3.3.5.3 Artificiel 226
3.3.5.4 Vraisemblance 230
3.3.6 Contrer la profanation : les croyances et le respect 233
3.3.6.1 Les formes de vie et la coopération 238
3.4 Qu'est-ce que ces forces nous permettent-elles de voir? 241
3.4.1 La posture de l'entre-deux 242
CONCLUSION 245
3.5 Résumé des résultats de l'étude 245
3.6 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude 248
BIBLIOGRAPHIE 250
ANNEXES 266
ANNEXE A 267
ANNEXE B 268
ANNEXE C 270

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Ferlin dans *Sad Sam Lucky* 90
Figure 2 : Ferlin dans *Sad Sam Lucky* 90
Figure 3 : Lachambre dans *Snakeskins* 92
Figure 4 : Lachambre et Albanese dans *Snakeskins* 92
Figure 5 : Maria F. Scaroni dans *Built to last* 93
Figure 6 : les interprètes de *Built to last* 94
Figure 7 : les interprètes de *D'après une histoire vraie* 95
Figure 8 : les interprètes de *D'après une histoire vraie* 95
Figure 9 : les interprètes de *De repente...* 96
Figure 10 : un interprète de *De repente...* tout près d'un spectateur 96
Figure 11 : les interprètes d'*Antigone Sr.* 98
Figure 12 : les interprètes d'*Antigone Sr.* 99
Figure 13 : Watkin dans *Klumzy* 100
Figure 14 : Cantin et Watkin dans *Klumzy* 100
Figure 15 : les interprètes de *Paraíso* 101
Figure 16 : les interprètes de *Paraíso* 101
Figure 17 : les interprètes du *NoShow* 120
Figure 18 : *Le NoShow* 120
Figure 19 : les interprètes de *Todo el cielo...* 121
Figure 20 : les interprètes de *Todo el cielo...* 121
Figure 21 : les interprètes de *Culture, admin...* 122
Figure 22 : Thompson dans *Culture, admin...* 122
Figure 23 : les interprètes de *Hate radio* 124
Figure 24 : les interprètes de *Hate radio* 124
Figure 25 : les interprètes des *Particules élémentaires* 125
Figure 26 : les interprètes des *Particules élémentaires* 126
Figure 27 : les interprètes de *Germinal* 127

Figure 28 : les interprètes de *Germinal* 127
Figure 29 : Mroué dans *The pixelated revolution* 128
Figure 30 : Mroué dans *The pixelated revolution* 128
Figure 31 : *Culture, administration and trembling* 135
Figure 32 : Lachambre, Rowes et Albanese dans *Snakeskins* 142
Figure 33 : Cantin dans *Klumzy* 148
Figure 34 : Watkin dans *Klumzy* 149
Figure 35 : les interprètes de *Germinal* 153
Figure 36 : les interprètes de *Germinal* 154
Figure 37 : les interprètes du *NoShow* 157
Figure 38 : Liddell dans *Todo el cielo* 158
Figure 39 : les interprètes des *Particules élémentaires* 159
Figure 40 : Watkin et Cantin dans *Klumzy* 160
Figure 41 : les interprètes de *Germinal* 160
Figure 42 : Freitas et Merk dans *Paraíso* 161
Figure 43 : Vidlar dans *Antigone Sr.* 161
Figure 44 : participants du *Male Breast Feeding* 163
Figure 45 : les interprètes *D'après une histoire vraie* 170
Figure 46 : les interprètes de *Paraíso* 171
Figure 47 : scénographie de *De repente* 171
Figure 48 : les interprètes de *D'après une histoire vraie* 180
Figure 49 : Thompson dans *Antigone Sr.* 183
Figure 50 : Fordeyn dans *Antigone Sr.* 183
Figure 51 : scénographie de *Snakeskins* 186
Figure 52 : Harrell dans *Antigone Sr.* 186
Figure 53 : Lemire et Thibeault dans *Le NoShow* 193
Figure 54 : scène extérieure du *NoShow* 196
Figure 55 : les interprètes de *De repente* 200
Figure 56 : dos du cardigan de Marie Béland après la représentation de *De repente* 201
Figure 57 : les interprètes de *D'après une histoire vraie* 209
Figure 58 : les interprètes de *Hate radio* 211

Figure 59 : les interprètes de *D'après une histoire vraie* 215
Figure 60 : les interprètes de *Built to last* 217
Figure 61 : Mroué dans *The pixelated revolution* 222

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Synthèse des éléments clés du travail chorégraphique 102
Tableau 2 : DON ET CONTRE-DON (section 1 de la grille) 106
Tableau 3 : CADRER/DÉCADRER/RECADRER (section 2 de la grille) 109
Tableau 4 : LA VRAISEMBLANCE COMME MOTEUR (section 3 de la grille) 112
Tableau 5 : L'ACTE DE FOI (section 4 de la grille) 115
Tableau 6 : Ce que les vidéos ne montrent pas 117
Tableau 7 : Les éclairages 187

RÉSUMÉ

Les spectacles actuels en danse contemporaine et performative repoussent les frontières de ce qu'est un spectacle, et en interrogent les fondements. Comment cela affecte-t-il la notion même de spectacle? Notre recherche tente d'abord d'identifier quatre grandes catégories notionnelles propres au phénomène du spectacle. Ces quatre catégories sont le constituant d'une grille de questions qui permet d'analyser les œuvres qui composent notre corpus. Ces œuvres sont tirées de la huitième édition du Festival TransAmériques. Notre intention est de voir quel paysage elles forment une fois réunies, et comment ce paysage nous informe des forces qui sont en jeu dans le spectacle vivant. Ces forces sont couplées à une contre-force. Nous abordons les notions de dispositif, de coprésence, de jeu et d'adresse pour nous permettre d'identifier ces forces et leur résistance. Il en résulte une cartographie des spectacles actuels qui met en lumière la manière dont ceux-ci s'inscrivent comme des entre-deux, en constant équilibre entre la contrainte et la liberté.

MOTS CLÉS : spectacle, spectateur, force, œuvre, expérience, dispositif, danse contemporaine, danse performative, théâtre post-dramatique, Festival TransAmériques

CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE

1.1 Origines de l'étude

J'ai terminé un baccalauréat en danse profil création en 2003, et depuis, j'œuvre comme professionnelle de la danse, principalement comme chorégraphe, conceptrice et directrice artistique. Je suis cependant en contact avec la danse depuis l'enfance, d'abord par les quelques spectacles que j'ai pu voir toute jeune, puis par la pratique amateur en milieu scolaire, en milieu des loisirs, et finalement par la formation collégiale et universitaire. Mon parcours est centré sur la danse depuis le milieu des années 1990[1]. J'ai cofondé La 2e Porte à Gauche en 2003[2], puis fondé ma propre compagnie, MARIBÉ – SORS DE CE CORPS, en 2005. J'ai travaillé sur des dizaines de projets, créé seule ou en collaboration plus de vingt-cinq œuvres. En maintenant près de quinze ans de pratique professionnelle, je peux affirmer bien connaitre la discipline de la danse contemporaine comme art de la scène et du spectacle.

Depuis mes débuts, j'affirme[3] m'intéresser à la relation que l'œuvre et l'artiste entretiennent avec le spectateur. Les dynamiques de présentation et de réception des œuvres en danse sont pour moi une grande source d'inspiration, elles sont devenues non seulement un moteur de création, mais carrément le sujet de certaines de mes œuvres[4]. Cependant, au

---

[1] J'ai aussi pratiqué le théâtre amateur pendant 10 ans, de 1986 à 1996.

[2] La 2e Porte à Gauche (L2PAG) a été cofondée par le chorégraphe Frédérick Gravel et moi-même. Elle se définit comme une plateforme de création chorégraphique ouverte à la communauté et spécialisée dans la recherche et le développement artistique. Ses projets questionnent l'espace de représentation, favorisent la collaboration entre les artistes et repensent la relation au spectateur dans la création chorégraphique.

[3] Que ce soit dans les notes de programme des spectacles, la description des œuvres ou de ma démarche, ou encore en entrevue.

[4] Notamment : *Dieu ne t'a pas créé juste pour danser* (2008 et 2018), *BEHIND : une danse dont vous êtes le héros* (2010), *RAYON X : a true decoy story* (2010), *Révélations* (2014).

tournant des années 2010, j'ai constaté que j'avais une connaissance théorique assez superficielle et limitée des enjeux qui sous-tendent cette triade œuvre/artiste/spectateur. Alors que je souhaitais qu'elle continue à me nourrir, je n'arrivais pas à en parler plus en profondeur. Ma connaissance se limitait à celle, empirique, que l'on acquiert à travers les multiples expériences de spectateur et d'artiste. Une connaissance bien réelle, mais que j'avais du mal à formuler en mot : comment expliquer mes intuitions, mes observations, mes ressentis? Il m'est apparu que, pour bien intégrer ces enjeux à ma démarche artistique, et pouvoir me positionner par rapport à eux de façon lucide et réfléchie, je devais creuser la question et tenter de mieux comprendre ce qu'est un spectacle. De ce désir est née ma démarche à la maitrise en danse, dont ce mémoire est l'aboutissement.

Il faut ajouter à cela que j'enseigne la danse depuis plus de quinze ans, et que je me suis spécialisée dans l'enseignement de l'interprétation, de l'improvisation et de la création. Pendant dix ans, j'ai donné un cours destiné aux adultes amateurs de niveau intermédiaire-avancé, qui visait donc des habitués de la danse qui souhaitaient approfondir leur démarche autant physique qu'intellectuelle et sensible. Aujourd'hui, j'enseigne plus régulièrement à la formation professionnelle en danse, que ce soit à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ou à l'École de danse de Montréal (EDCM). L'enseignement occupe une partie importante de mon travail artistique, car la passation du savoir est aussi une manière pour moi d'apprendre sur ce que je fais.

J'ai eu envie de sortir du studio dans le cadre de ce mémoire, parce que la recherche via le travail sur et avec les corps est ce que je sais faire de mieux, et est mon lot quotidien. J'ai plutôt choisi d'aborder la question de manière entièrement théorique en visitant les écrits sur le sujet, et en élaborant une pensée plus complexe sur mon médium, pensée qui retournera de toute façon dans le studio pour affecter mon travail. N'étant ni sociologue, ni philosophe ou même experte de l'esthétique chorégraphique, ma posture de chercheuse est nécessairement celle de l'artiste pratiquant qui, de fait, est constamment en proximité avec le phénomène du spectacle, autant de l'intérieur que de l'extérieur.

1.1.1 Partis-pris artistiques et esthétiques

Il est donc important ici de présenter ma démarche artistique et mon parcours de chorégraphe, car ils teintent mon regard de chercheur. Durant mes études en danse, je me souviens avoir été grandement secouée par les œuvres présentées lors des deux dernières éditions du feu Festival international de Nouvelle Danse (FIND 2001 et 2003), alors que ce qu'on a appelé « la non-danse » européenne débarquait à Montréal. J'ai vu, particulièrement à l'édition 2001, des propositions qui par leur forme déroutante, leur propos critique et leur vision élargie du corps et du mouvement, sont venus modifier ma vision de ce qu'est, ou pourrait être, un spectacle. Je pense à Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, pour ne nommer que ceux-là.

Leur manière d'approcher le corps en dehors des préoccupations formelles du mouvement, l'adresse au spectateur dans certaines de leurs œuvres, l'aspect réflexif de leur proposition, la participation de « non-danseurs » et donc la diversité des corps et des manières de bouger, tous ces éléments sont venus bousculer ma vision du spectacle, et ouvrir mon esprit créatif à de nouvelles possibilités d'expression. Moi qui n'étais pas encore née lors de l'âge d'or de la danse post-moderne américaine, les seuls contacts que j'avais eus avec ce genre de propositions étaient à travers les cours d'histoire. Ma perception de la danse au début des années 2000 était axée sur la gestuelle formelle, la beauté, la poétique. Le fait d'être en contact direct avec ces spectacles et ces artistes est venu réveiller en moi la fibre de l'art conceptuel, celui qui questionne et repousse les frontières de l'art.

Depuis les débuts de L2PAG, nos projets[5] ont chaque fois été le terreau d'une réflexion sur la relation au spectateur qui s'est raffinée et approfondie. Chacun d'eux a enrichi la pratique individuelle des membres, plus précisément : notre vision de ce qu'est un spectacle, la façon dont il s'adresse au public, et la façon dont un spectacle peut nous parler de cette rencontre

---

[5] *The Art (prononcez dehors)* (2006), *7 ½ à part.* (2007), *Blind Date : un rendez-vous chorégraphique* (2007), *Te situes-tu dans l'in situ?* (2009), *4quART* (2010), *Danse à 10* (2011), ainsi que *Rendez-vous à l'hôtel* (2014) et dernièrement, *PLUTON* en 3 actes (2015-2018).

entre l'artiste, l'œuvre et son destinataire. La 2e Porte à Gauche est pour moi un centre de recherche sur la danse qui me permet de réfléchir et d'expérimenter depuis mes débuts. J'y ai appris à collaborer, à partager autant la réflexion, les idées, l'acte créateur, le risque, que les tâches afférentes à la création.

En parallèle à L2PAG, j'ai développé une pratique personnelle au sein de mon propre organisme, MARIBÉ – SORS DE CE CORPS. On peut dire de mon travail chorégraphique qu'il est réflexif, conceptuel, et qu'il prône une esthétique qui répond en plusieurs points à ce que Céline Roux nomme la « danse performative » (2007). Depuis les débuts de la compagnie, j'y ai créé plus de quinze œuvres[6]. Dans mon travail, j'invite le public à percevoir l'art et la danse comme des systèmes répondant aux mêmes règles que celles qui régissent notre société, en particulier celles qui rythment les relations entre les gens. L'organisation de la matière est mon obsession, une organisation que je souhaite fine et complexe. Cette matière est le corps, animé par toutes sortes de mouvements, ceux de la danse, mais aussi ceux qui composent notre quotidien, états du corps ou attitudes corporelles. Je convie le public à réfléchir sur le spectacle vivant comme phénomène, et sur la manière dont nos corps se transforment au contact de la scène. Je cherche comment, au moyen de la pratique de la danse, mettre en lumière ces enjeux, et y réfléchir de manière commune avec les spectateurs, sans toutefois imposer de réponses.

Dans mes œuvres, je tente d'arrimer radicalité et jeu. J'y questionne l'ensemble des paramètres du spectacle comme autant de métaphores des codes et des lieux communs de notre tissu social. Alors que l'esthétique des œuvres couvre un spectre, plus ou moins formel ou performatif, plus ou moins expérimental, toutes ont en commun ce souci de rendre visible une question, une idée, un concept. Chaque œuvre est une tentative pour

---

[6] Notamment : *maribé – live in Montréal* (2005), *Twis-manivelle* (2005), *Dieu ne t'a pas créé juste pour danser* (2008), *Les Précédents* (2008), *RAYON X : a true decoy story* (2010), *BEHIND : une danse dont vous êtes le héros* (2010), *Vie et mort de l'élégance* (2012), *BLEU – VERT – ROUGE* (2013), *Figures de silence* (2013), *Révélations* (2014), *Persona* (2015), *BETWEEN* (2015) et *BESIDE* (en création).

(ré)concilier corps et esprit, et montrer les discours et les contre-discours qui sont noués aux mouvements. Qu'est-ce qui nous rassemble, qu'est-ce qui nous ressemble, comment agissons-nous, et pourquoi?

Depuis plusieurs années donc, je donne forme à mes préoccupations de manière diverse, que ce soit en posant la question de l'appréciation de la danse par l'entremise d'une réflexion sur les travers de celle-ci (*Dieu ne t'a pas créé juste pour danser*, 2008), en passant le spectacle aux rayons X pour en révéler les mécanismes, les coulisses, mais aussi les artifices (*RAYON X : a true decoy story*, 2010), en donnant la liberté au spectateur de reconstruire le spectacle à partir d'indices visuels dans lesquels on ne fait qu'entrapercevoir le corps (*BEHIND : une danse dont vous êtes le héros*, 2010), ou en questionnant l'influence des images et des mots sur nos corps médiatisés (*BLEU – VERT – ROUGE*, 2013). Plus récemment, j'ai questionné la quête d'authenticité de l'interprète en situation de reprise de rôle (*Révélations*, 2014), l'état du « corps-parole » en mettant en lumière ce que nos corps en train de parler ont de chorégraphique (*BETWEEN*, 2015) et la manière dont nos corps ordinaires se laissent transformer par les mots que nous disons (*Persona*, 2015).

J'ai souvent eu recours à d'autres moyens d'expression que le mouvement, que ce soit la parole, la vidéo, la chanson, faisant de mon œuvre ce qu'on peut appeler un travail transdisciplinaire. Même si la direction artistique de ma compagnie s'assume en solo, je m'entoure systématiquement de collaborateurs qui participent à la création, et plongent avec moi dans les questionnements que sous-tendent mes projets. On pourrait dire que L2PAG est le laboratoire dans lequel naissent les embryons qui deviennent matures au sein des productions de MARIBÉ – SORS DE CE CORPS. Les mandats et démarches des deux organismes s'interinfluencent et font de moi l'artiste que je suis.

1.1.2 Évolution du questionnement

Lors de mon inscription à la maitrise en 2011, j'avais le projet de voir comment les codes de la représentation pouvaient être un miroir des codes sociaux. C'est une intuition que j'avais dans mon travail chorégraphique, et sur laquelle je me basais souvent pour faire des choix et construire mes œuvres. Au cours de mon parcours académique, j'en suis venue à m'intéresser principalement à la réception des œuvres (en prenant le parti du spectateur), et à questionner spécifiquement ce qu'on nomme le quatrième mur. Je reviens maintenant à un questionnement plus large sur le spectacle vivant, car il m'est apparu que la question du quatrième mur n'avait pas à elle seule le pouvoir de m'éclairer sur les spécificités actuelles des arts vivants. J'entends donc redéployer mon sujet, mais en utilisant une méthode qui m'obligera à grandement resserrer ma manière de l'aborder[7]. J'ouvre ainsi la porte à une vision élargie de ma question, tout en me contraignant par la manière même dont je chercherai à y répondre.

1.1.3 Survol de la pratique actuelle en danse contemporaine

Le contexte de représentation de l'œuvre dansée a pris une grande importance dans les pratiques professionnelles occidentales de la danse de création des vingt-cinq dernières années. Il est devenu un paramètre de l'œuvre à revoir, à questionner, ou du moins à considérer dans les choix artistiques que le chorégraphe doit faire. À mon sens, on ne peut plus aujourd'hui ne pas se positionner par rapport au modèle prégnant de présentation des œuvres dansées, surtout comme artiste. Déjà, la *post-modern dance* américaine avait ouvert la porte à un repositionnement disciplinaire dans les années soixante et soixante-dix, en plaçant la question de la danse (qu'est-ce que la danse?) comme sujet des œuvres (Banes, 2002). La tendance chorégraphique actuelle, précisément celle qui a comme préoccupation de réfléchir sur elle-même, a déplacé ou plutôt élargi cette question à celle de la performance (qu'est-ce que le spectacle, qu'est-ce que la scène?). Alors que, selon Frédéric Pouillaude, « les années quatre-vingt ont œuvré dans une franche naïveté à l'égard de la forme spectaculaire, la traitant comme médium indépassable, neutre et transparent [...], il y

---

[7] La méthodologie sera expliquée dans la section 1.5.2, p. 78.

aurait aujourd'hui en forme d'axiome contemporain comme une nécessaire auto-réflexivité de la performance » (2004, pp. 18-19).

Questionner le paradigme de diffusion des œuvres est depuis longtemps l'apanage des arts visuels. Ils ont aussi, et peut-être même de manière encore plus radicale, revisité et tenté de transformer les codes et les conventions qui déterminent la manière de présenter les œuvres au public. Or, autant pour les arts visuels que pour la danse, ces questions sur les conventions de la représentation, voire cet abandon de certains paradigmes de l'art (par exemple celui qui accorde une plus grande valeur à l'œuvre aboutie qu'au processus), ne s'inscrivent pas sans heurts dans la *pratique* artistique (à entendre comme mise en application des théories artistiques). Dans ses travaux, le théoricien de l'art Stephen Wright met en garde contre ces nouvelles façons de créer en brisant les codes, qui peuvent mener à une disparation de l'art en tant qu'art si plus aucune de ses conventions ne subsiste (2006), ou à des écueils entre l'intention de l'auteur et la réception de l'œuvre par le spectateur[8] (2001, septembre-octobre). On retrouve cette même notion chez Goumarre (1999) pour décrire les partis-pris des artistes qui ne veulent pas répondre aux attentes du public, brisant ainsi par des stratégies déceptives le stéréotype de la relation au spectateur.

Cependant, l'art continue de se faire. Briser les codes et conventions du spectacle est une possibilité artistique qui ne surprend et ne choque plus. Il semble que chez le spectateur, la magie continue d'opérer. Cette « déception » n'a pas annihilé le spectacle vivant. Elle ne l'a pas rendu vétuste, mais a certainement ouvert la porte à une réflexion plus approfondie (autant de la part des chercheurs que du public) sur les attentes que nous cultivons face à un spectacle, et sur les dynamiques d'émission/réception qui sont le cœur de l'événement et du rassemblement qu'il suppose.

On touche ici au cœur de la problématique de cette étude. La littérature consultée n'a de prime abord pas pu m'éclairer totalement et m'aider à pleinement comprendre ce qui est en

---

[8] Qu'il nomme art « déceptuel » pour un art riche en concepts, mais au potentiel de jouissance esthétique plutôt décevant.

jeu dans le spectacle vivant tel qu'on y assiste aujourd'hui. Comme pour Stéphane Olivesi, il me semble que, malgré mon expérience comme artiste ou comme spectateur, « cette familiarité avec les œuvres d'art laisse intacte l'énigme répétée que constitue l'expérience esthétique, c'est-à-dire la rencontre entre des producteurs et des consommateurs, des auteurs et des spectateurs, des créateurs et des publics, autour de ces objets singuliers » (2012, cf. quatrième de couverture). L'énigme est augmentée par la mise en abyme de la relation salle-scène au sein même des œuvres. Voici donc le point de départ de cette recherche.

1.2 Question et buts de la recherche

Ma recherche se penchera donc sur cette énigme, et tentera de répondre à la question suivante : **quelles sont les forces en jeu dans le spectacle vivant?** Pour ce faire, nous chercherons à savoir : quelles sont les dynamiques qui l'animent? Quelle est sa conduite? Comment se fait-il le support de l'expérience des arts de la scène? Quelles sont les tensions, voire les conflits, qu'un tel dispositif peut faire surgir? Finalement, et surtout, **quelles forces sont les plus pertinentes et les plus probantes pour parler des spectacles de danse des vingt-cinq dernières années[9]?** Le but de cette étude est donc de développer une meilleure compréhension théorique des enjeux[10] qui interviennent dans la triade œuvre/artiste/spectateur lors d'une représentation sur scène, spécifiquement en danse contemporaine, et ce afin de pouvoir mieux exprimer et faire face à ces enjeux dans mon propre travail chorégraphique.

Ma question s'inspire de l'article d'Isabelle Ginot intitulé *Un lieu commun* (2003). Dans cet écrit, Ginot est invitée à se positionner sur la création contemporaine en danse du début des

---

[9] Pour déterminer cette période, nous empruntons à Roux la date d'émergence de la danse performative qu'elle place au tournant des années 1990. À ce sujet, voir Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, 1993-2003*, (Paris : Harmattan, 2007).

[10] À entendre comme « ce que l'on risque, ce que l'on peut gagner ou perdre » lors d'une action (source : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enjeu/29621, récupérée le 8 avril 2016).

années 2000. Rappelons qu'au moment où Ginot écrit son article, en 2003, la danse en France s'est vue bousculée par une décennie de ce que Céline Roux nomme des déséquilibres[11] (2009) : déséquilibre du choréotype qui délaisse sa filiation d'avec les grandes techniques classiques et néoclassiques pour embrasser des types de corps plus diversifiés, voire non formés à la danse – ce qui n'est pas sans modifier les esthétiques chorégraphiques –, déséquilibre auctorial par une déhiérarchisation des pratiques professionnelles, puis déséquilibre des modes de production qui font du paradigme création/production/diffusion une notion caduque, encourage l'état permanent de création en cours – *work-in-progress* –, et la formation de groupes d'artistes temporaires en dehors des compagnies établies. En quelques mots donc, au moment où Ginot publie son article, la danse française a déjà démontré par la pratique artistique ce que la théorie n'a pas encore tout à fait nommé – on dira la « non-danse » (Roux, 2007, p. 7), ou les « nouvelles formes » (Ginot, 2003, p. 1) – : un changement de paradigme qui touche toutes les sphères de la pratique artistique en danse contemporaine, et qui prône des projets « polymorphes, protéiformes, invitant à partager leur nature transdisciplinaire » et leurs « discours réflexifs voire autoréflexifs » (Roux, 2007, cf. quatrième de couverture).

Ginot donc, identifie ce mouvement critique qui attaque l'ensemble du système (esthétique comme politique et économique), et fait se dissoudre les « frontières entre ceux qui regardent et ceux qui dansent, à grand fracas de manifestes, de rassemblements, de textes et de performances » (2003, p. 2). Devant ces projets hors normes, « tout ce qui a constitué les traits caractéristiques d'une "bonne chorégraphie" dans les années quatre-vingt semble inapplicable [...] la nature de ce qui délimite "une œuvre" a changé » (Ginot, 2003, p. 3). Les termes « dispositif » ou encore « processus » permettent-ils de mieux définir ces œuvres, « afin de ne pas les confondre avec ces "œuvres" antérieures qu'elles entendent critiquer » (Ginot, 2003, p. 4)? Et que dire de ces projets hors cadre dont les résultats empruntent les

---

[11] La notion même de déséquilibre serait ici à questionner. Valide au moment où l'ouvrage a été écrit par Roux pour parler d'une époque de grandes transformations, le terme déséquilibre pourrait aussi bien être perçu par les artistes comme une forme de rééquilibre. Nous nous en tiendrons cependant au terme de Roux pour mentionner ces transformations.

circuits traditionnels de diffusion pour être présentés? La dénonciation des modèles est-elle en train de former la nouvelle norme?

Pour tenter d'y voir plus clair, Ginot invoque le principe de la *doxa* tel que défendu par Anne Cauquelin, comme « mode de savoir autonome » (Ginot, 2003, p. 6). La *doxa* de Cauquelin, c'est « un lieu où l'on peut être ensemble, et une pensée commune. Ou encore, dit Cauquelin, une enveloppe : ce qui nous entoure, un discours-savoir évanescent, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours » (Ginot, 2003, p. 6). Dans la *doxa*, le discours sur l'œuvre et l'œuvre elle-même fusionnent pour devenir le tissu conjonctif de l'art. Tous les acteurs du système, artistes mais aussi critiques, programmateurs et spectateurs, sont reliés par un savoir sous-entendu commun en constante mutation. Ces mouvements activent « d'autres modes de regard et de discours » (Ginot, 2003, p. 7), ils peuvent être vus comme des forces qui animent et organisent le spectacle vivant. Il s'agira donc ici d'identifier et d'analyser certaines de ces forces[12].

Ce travail d'identification et d'analyse a plusieurs objectifs : en pointant et nommant ce qui rythme le spectacle vivant actuel, les dispositifs de mise en présence auxquels il fait appel, j'espère mieux comprendre les paradoxes et les contradictions qui sont le lot de l'expérience esthétique de certains spectacles récents, pour ainsi en dégager des principes moteurs qui seraient communs aux différentes expériences que propose aujourd'hui la danse contemporaine. Mon objectif ultime serait de pouvoir raffiner mon propre acte de création, ainsi que le discours qui l'accompagne.

1.3 Définition des concepts clés du mémoire

Mes lectures théoriques sur les arts vivants m'ont permis de faire ressortir quatre concepts propres au phénomène du spectacle : les notions de dispositif, de coprésence, de jeu et d'adresse. J'ai choisi d'approfondir ces quatre notions, car elles ont chacune une résonnance

---

[12] Terme qui sera défini à la section 1.3.5, p. 27.

particulière avec ma pratique artistique. Elles sont apparues de manière récurrente, autant dans les écrits que dans les questionnements en studio de répétition. Ces quatre notions nous aideront par la suite à analyser les œuvres et à faire émerger les forces en jeu.

1.3.1 Le dispositif

Le vocable « dispositif » apparait de plus en plus fréquemment dans les écrits récents sur l'art. Il présente donc un intérêt théorique et conceptuel pour tenter de comprendre ce qu'est un spectacle. « Tout en puisant ses racines dans les réflexions théoriques des années 60-70, [la notion] entre fortement en résonance avec les travaux que certains chercheurs français consacrent depuis une dizaine d'années à l'élaboration approfondie de la notion, à l'interface des arts de l'écrit, des arts de l'image, de la communication, voire de la sociologie » (Rykner, 2008). L'on devine aussi que cette réflexion n'est pas exclusivement française. Mais à la base, le dispositif n'est-il pas le décor du spectacle, comme nous l'indique le *Dictionnaire de la langue du théâtre* (Pierron, 2002)?

Le sens législatif de ce substantif masculin apparait avant 1615. Le mot existe alors plutôt comme adjectif (dérivé du latin *dispositum*, disposer), puis adopte un sens juridique comme « énoncé final [...] qui contient la décision de la juridiction » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 99). Ensuite, deux nouvelles définitions semblent s'imposer. Celle d'ordre militaire se manifeste à la fin du XVIII[e] siècle, et signifie « ensemble de moyens disposés conformément à un plan » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 99), ou encore « ensemble d'éléments ordonnés en vue d'une certaine fin[13] ». Puis, au courant du XIX[e] siècle, on définit comme dispositif le mécanisme des appareils, la manière de disposer leurs pièces[14], une signification d'ordre technologique qui

---

[13] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/etymologie/dispositif), récupérée le 21 octobre 2015.

[14] Sources : Le Larousse en ligne (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dispositif/25960) et Paul Robert, «Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique», dans *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Alain Rey et Josette Rey-Debove (Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, 2011), récupérées le 21 octobre 2015.

semble devenir son sens le plus couramment employé. Au sens figuré, dispositif renvoie à la manière de disposer, à l'agencement (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 99).

Le philosophe Giorgio Agamben définit le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007, p. 31). En ce sens, il pointe le langage comme premier de nos dispositifs. Les dispositifs sont donc des protocoles d'actions encadrées. Tout au long de son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007), Agamben renvoie à Foucault dont la pensée s'est grandement articulée autour de l'idée de dispositif comme réseau que nous établissons entre différents éléments hétérogènes tels que les discours, les institutions, les architectures, les lois, les énoncés philosophiques, scientifiques, moraux, etc.; réseau rythmé par les croisements entre le savoir et le pouvoir. À partir de la posture de Foucault et des éléments de définitions auparavant cités (le dispositif comme ensemble de pratiques de régulation et de mécanismes), Agamben propose sa définition, orientée sur l'aspect « praxis » du terme (en opposition à « ontologique »). « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être » (Agamben, 2007, pp. 26-27). D'un côté nous retrouvons les êtres vivants, de l'autre les dispositifs, et entre les deux, Agamben place les sujets. « J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs » (Agamben, 2007, p. 32).

Nous avons vu d'entrée de jeu que le terme dispositif prend une place importante dans les écrits récents sur l'art. Deux articles lui sont en effet consacrés qui peuvent nous éclairer sur le sens du vocable, un dans le *Dictionnaire du corps* (Marzano, 2007), et l'autre dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Pavis, 2014). Glicenstein définit le dispositif comme « l'ensemble des procédures qui façonnent notre expérience des œuvres d'art et en conditionnent notre compréhension » (Marzano, 2007, p. 313). En ce sens, les dispositifs portent en eux des conduites esthétiques, des attitudes face aux œuvres, mais également la structure même des œuvres et leurs procédures de « mise en relation », qui se déclinent de plusieurs façons : « dispositifs perceptifs, participatifs, interactifs et

relationnels, en fonction du type de relation qu'ils induisent » (Marzano, 2007, p. 313). On parle ici de « dispositifs-œuvres ».

La réflexion sur le dispositif en tant qu'œuvre remonte aux questionnements sur l'aménagement des espaces d'exposition propres aux arts visuels menés par les artistes de la première moitié du XXe siècle (de Malevitch à Duchamp, en passant par Moholy-Nagy, etc.) (Marzano, 2007, p. 313). Questionner les différentes voies possibles pour « montrer » l'art laisse place, à partir des années 1950-1960, à des propositions de plus en plus radicales où le dispositif de présentation est lui-même mis en abyme dans l'œuvre, radicalisation qui en vient à toucher aussi la danse[15]. Loin de rester l'apanage des postmodernes, le dispositif comme concept continue de trouver écho dans la pratique actuelle, comme en danse performative. Roux y fait référence comme à un des nouveaux vocables utilisés par les artistes pour tenter de nommer leurs nouvelles formes, côte à côte avec le concept de protocole. « Tous deux supposent, par leurs définitions usuelles et leur référence à l'ingénierie, la mise en place de modalités en vue de produire, de faire une expérience : mise en place d'un système qui ne se suffit plus à lui-même, mais qui est nécessaire en vue d'être investi pour exister » (2007, p. 92). Les artistes qui se targuent de travailler sur des protocoles ou des dispositifs (elle cite en exemple Laurent Goldring, Alain Buffard, Catherine Contour) « proposent des systèmes de contraintes réglées et définies qui tendent à créer des cadres de possibles à l'expérimentation » (Roux, 2007, p. 93). Les « procédures » qui « façonnent » notre expérience artistique sont donc situées à même les œuvres, placées là par choix par les artistes.

Cependant, cet angle nous semble incomplet pour bien cerner comment le concept de dispositif agit sur les arts, principalement sur les arts vivants et la danse. « Le dispositif, c'est d'abord un dispositif scénique » nous dit Pavis (2014, p. 63). Regardé sous l'angle du théâtre et de son histoire, le dispositif prend forme avec les débuts de la notion de mise en scène à la fin du XIXe siècle, et vise spécifiquement la « disposition générale de la scène » (Appia, 1954,

---

[15] On le voit avec la *post-modern dance* comme en témoigne Banes dans : Sally Banes, *Terpsichore en baskets : post-modern dance,* (Paris : Chiron, 2002).

cité dans Pavis, 2014, p. 63). « Le terme de dispositif est resté le terme technique pour décrire à la fois la forme de la mise en scène et la manière dont elle organise l'espace selon ses besoins » (Pavis, 2014, p. 63). Dispositif et espace se trouvent ici intimement liés. Il fait référence à l'espace investi par l'œuvre, et à comment celui-ci vient influencer son déroulement (ce qu'on peut facilement relier à la manière dont les artistes visuels du début du XXe siècle ont questionné les espaces d'exposition).

Au-delà de cette préoccupation toute scénique, voire scénographique qu'a le théâtre, le dispositif renvoie à un ensemble plus large de mise en espace de l'œuvre vivante. En effet, depuis la Grèce Antique, nous transportons à travers les époques une idée, une vision de ce qu'est l'événement du spectacle vivant. « C'est que de la tragédie grecque au spectacle contemporain, quelque chose a perduré qui tient du dispositif : un dispositif adressé. Il se définit tout autant par la structure de l'édifice accueillant le spectacle que par les moyens mis en œuvre pour diriger cet événement vers le public » (Perrin, 2012, p. 17). Le dispositif est bien plus qu'un décor :

> *Contrairement au décor, qui dénote et connote, le dispositif n'apporte en effet aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement.* (Rykner, 2008, p. 94)

Le dispositif « préfère la monstration à la démonstration » (Rykner, 2008, p. 93), il constitue « un *processus* continu et ouvert [...] il propose de nouvelles modalités du réel qui ne sont ni des valeurs prédéfinies, mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens définitivement bloquées » (Rykner, 2008, pp. 100-101).

Le dispositif, c'est donc la structure du spectacle? Pas tout à fait. La structure finit par quadriller et enfermer le réel, « elle travaille les identités alors que les dispositifs travaillent les variables » (Rykner, 2014, p. 215). C'est là l'aspect le plus important, celui qui s'avère le plus près de la pratique artistique. Le dispositif a la capacité d'injecter dans les œuvres une part immaitrisable, aléatoire, hasardeuse; il organise le réel en tenant toujours compte de

son aspect inorganisable, de sa résistance. Il fragmente, contamine, dissémine à travers son processus dynamique. « Le dispositif est un filet à grosses mailles dont le plus intéressant n'est pas ce qu'il parvient à attraper, mais ce qu'il laisse échapper » (Rykner, 2014, p. 218). Il est l'espace ouvert que les artistes et les spectateurs doivent habiter.

1.3.2 Le jeu

Ces idées précédemment citées, tant de règles à suivre que d'aléatoire, nous amènent vers la notion de jeu. Si le dispositif représente le « comment » de la conduite esthétique, le jeu en est peut-être le « quoi ». Qu'est-ce que le dispositif nous permet de faire? Ce faire serait-il de l'ordre d'un jeu, ou encore, qu'est-ce que la notion de jeu apporte comme éclairage sur la conduite esthétique que nous empruntons au sein du dispositif?

Jeu est un substantif masculin qui fait son apparition à la fin du XI[e] siècle (*giu* qui signifie « amusement », *gius* les sports antiques). Vers 1160, on l'utilise pour son sens latin premier, *jocus*, comme jeu de mots ou plaisanterie. « Un *joculator* était en latin un amuseur; de là est venu *jougléor*, d'où jongleur » (Souriau et Souriau, 2010, p. 917). Le sens *jocus* sera éventuellement abandonné au profit de *ludus* « jeu en action » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 2178). « *Ludus*, qui veut dire jeu réglé, [...] s'applique à tout système de règles, en particulier à l'institution scolaire (*magister ludi* = le maître d'école) » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1391). Il est intéressant de mentionner d'emblée que les jeux sont intimement liés aux spectacles de la Grèce Antique. En effet, depuis le début du XVI[e] siècle, on définit les jeux (au pluriel) en référence aux jeux antiques, comme des « compétitions sportives tenant la plus grande place dans les spectacles publics »[16] (Du pain et des jeux; *Panem et circenses*), ce qui mène en 1894 aux Jeux olympiques.

---

[16] Source : Paul Robert, «Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique», dans *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Alain Rey et Josette Rey-Debove (Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, 2011), récupérée le 21 octobre 2015.

Le mot jeu revêt de nombreux sens, que ce soit en regard à l'activité de jouer ou à l'objet lui-même qui sert à jouer, ou encore même à la manière de jouer. La définition la plus répandue du jeu consiste en une « activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de la personne qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure »[17]. « Le jeu est associé, le plus souvent, à l'idée de délassement, de divertissement et de plaisir, voire de frivolité, par opposition au travail et au sérieux. [...] Il s'agit d'une activité superflue, qualifiée d'improductive, même quand il y a un enjeu financier » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 2181). Non seulement le jeu est-il futile, mais il « relève de la récréation, du loisir, de la fête. Il rompt avec la quotidienneté. Il s'installe en marge des activités majeures du groupe et de l'individu » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1392). En ce sens, il rejoint la définition donnée par Frédéric Pouillaude du spectateur : « Être spectateur, ce n'est rien d'autre que de se mettre en état de vacance, prendre temporairement son congé de la vie » (2009a, p. 156). L'interruption du travail laisse place à la fête, au jeu, au spectacle.

Cet aspect gratuit, léger, sans conséquence du jeu lui donne son caractère éphémère. Le jeu a un début défini, mais également une fin qui délimite non seulement son déroulement dans le temps (on doit pouvoir en faire une partie, puis une deuxième, etc.), mais qui ne laisse pas de trace sur la vie des joueurs et disparait une fois terminé. En ce sens, le jeu « possède un rapport externe avec ce qui s'obtient ou se perd dans le reste des pratiques ou dans le reste de la vie des agents de ces pratiques » (Chauvier, 2007, pp. 81-82).

Pourtant, le jeu ne s'oppose pas complètement au travail, ni même au sérieux. « Il y a du travail dans tout jeu. Qu'il soit mental ou corporel [...], tout jeu met en œuvre une activité, suppose une organisation intelligente de moyens combinés en vue d'une fin, exige une pratique, une ténacité, une volonté d'aller jusqu'au terme de l'entreprise. À l'inverse, il y a du jeu dans tout travail » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1393). Il en va de même pour les idées de jeu et de sérieux, qui ne sont contradictoires qu'en apparence : « il y a du jeu dans toute conduite réputée

---

[17] Source : ibid.

sérieuse, dans la mesure où elle requiert un choix, une suite de décisions prises dans un contexte plus ou moins incertain [...] Ne dit-on pas qu'elles comportent un *enjeu* et que leur "sérieux" se mesure à la gravité de cet enjeu? » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1393).

Toujours vers 1160, le mot jeu prend aussi le sens d'une « organisation de l'activité ludique [...] sous un système de règles définissant un succès et un échec, un gain et une perte » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 2179). L'idée du jeu est à entendre comme « règles, conventions »[18], comme « l'ensemble des règles à respecter »[19]. « Le jeu fonctionne comme un système de droit, avec ses lois impérieuses, et sanctionnées en conséquence puisqu'elles sont constitutives du jeu » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p.2181-2182). Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un jeu?* (2007), Stéphane Chauvier indique que pour qu'il y ait jeu, celui-ci doit avoir un but que les participants doivent atteindre via des contraintes retardatrices. Ceux-ci (buts et contraintes) doivent être extérieurs au joueur, imposés par le jeu lui-même. Le jeu est à ne pas confondre avec le pur divertissement (courir après une balle), car il possède des conditions d'identité qui le forgent, qui lui permettent d'être ce jeu-ci plutôt que ce jeu-là : des règles. Les règles du jeu gouvernent et informent la pratique, elles la régissent : on parle de règles constitutives. « Les règles constitutives ont [...] un *rapport normatif* à la pratique qu'elles gouvernent. [Elles consistent] à donner à [leur] pratique l'organisation, la forme qui lui est essentielle pour être une pratique d'une certaine sorte » (Chauvier, 2007, p. 35).

« Si un jeu est constitué par des règles, les règles constitutives d'un jeu semblent avoir un rôle constituant particulier : elles instituent des buts et imposent des contraintes aux joueurs pour les atteindre [...] des buts et des contraintes qu'on pourrait dire ludogènes » (Chauvier, 2007, pp. 39-40). Cette particularité repose sur le possible échec ou la potentielle

---

[18] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/etymologie/jeu), récupérée le 21 octobre 2015.

[19] Source : Paul Robert, «Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique», dans *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Alain Rey et Josette Rey-Debove (Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, 2011), récupéré le 21 octobre 2015.

réussite inclus dans tout jeu, ce qui en fait une pratique téléologique. « On peut qualifier de pratiques téléologiques des pratiques dont le but requiert, pour être atteint, que l'agent mobilise des moyens et prenne, pour cela, une certaine initiative quant aux moyens à employer ou quant à la manière de les employer » (Chauvier, 2007, p. 42). Les moyens mis à la disposition du joueur sont relatifs aux règles du jeu, et ils en définissent le but. Les règles font du jeu une pratique à la délimitation spatiale[20] et temporelle très précise. Il en découle un système pratique qui est artificiel, une « structure d'action » qui a tout d'une construction. « Un jeu est un dispositif pratique artificiel [...] que l'on créé [sic] spécialement pour cela, pour nous mettre, non pas en activité, mais en action » (Chauvier, 2007, p. 50). Finalement, le jeu doit offrir une réelle chance de gagner ou de perdre plutôt que d'être une simple suite de procédures au terme déterminé. « Ces quatre composantes : choix stratégiques, habileté tactique, concurrence et sort sont l'âme des jeux d'institution, au sens où ils font qu'un jeu est vivant » (Chauvier, 2007, p. 53).

Revenons sur cette idée de pratique téléologique, car elle nous semble ici être un des aspects les plus importants du jeu. En mobilisant à sa façon les moyens offerts par le jeu, le joueur fait acte de liberté à l'intérieur de la contrainte. En effet, « le jeu mêle la liberté (liberté de jouer ou de ne pas jouer; liberté égale pour chaque joueur dans ses choix stratégiques et tactiques) et la stricte soumission aux règles » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 2182). Cette idée nous oriente vers une des plus récentes définitions du jeu, apparue en 1689, et qui signifie « espace ménagé pour la course d'un organe, d'un mécanisme »[21]. Par exemple, pour que le mécanisme d'une machine fonctionne bien, il faut qu'il y ait un espace vide entre les pièces, assez pour permettre le mouvement entre elles, mais pas trop pour ne pas créer un dysfonctionnement. « L'idée de "jeu" assemble donc, en un équilibre instable et paradoxal, les deux groupes notionnels formés par les concepts de liberté, d'ouverture, d'espace vide, d'une part – et d'ajustement, de contact, de clôture systémique d'autre part.

---

[20] Il serait intéressant de réfléchir aux transformations de la notion d'espace que suppose l'espace virtuel des jeux en ligne, en réseau, etc.

[21] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/etymologie/jeu), récupérée le 21 octobre 2015.

S'il y a du jeu, il est là – en ce mystérieux "entre-deux", en cet imperceptible champ où s'établissent et s'annulent les distances » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1391).

Revenons aux multiples définitions du substantif jeu, et voyons maintenant plus en profondeur le lien qu'il pourrait y avoir avec ce qui nous préoccupe, à savoir l'art en général et les spectacles en particulier. Le choix du concept de jeu n'est bien entendu pas anodin, car comme le dit Paul Guillaume : « L'art doit être rapproché du Jeu, c'est un libre jeu avec les sensations, les sentiments, les idées. Tous deux vivent de fictions, de conventions, et se désintéressent des valeurs pratiques » (1950, cité dans Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 2178). L'assertion est discutable, mais retenons pour le moment qu'il y a entre les arts et les jeux des similitudes que plusieurs auteurs ont relevées. Dans son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique*, Anne Souriau affirme que « l'art n'*est* pas exactement un jeu, il est *analogue* au jeu, en tant que l'un et l'autre permettent à l'homme de se créer lui-même des lois au lieu de les recevoir de l'extérieur, et en tant qu'ils rétablissent la nature complète et autonome de l'homme » (Souriau et Souriau, 2010, p. 918). On revient à l'idée d'un espace entre liberté et contrainte.

Cauquelin, dans son *Petit traité d'art contemporain*, définit le jeu comme une « activité dont les règles, conventionnelles, nous mettent d'emblée dans le droit fil d'une analyse non essentialiste » (1996, p. 26). Faire l'analogie entre l'art et le jeu permet ainsi de laisser de côté l'aspect sacré et inexprimable de la pratique artistique pour lui admettre un aspect concret qu'on peut décrire. Le jeu « se dit chez Kant du libre jeu de nos facultés, de cet espace de suspension entre entendement et morale, qui est celui du jugement esthétique » (Cauquelin, 1996, p. 27). Quant aux règles, essentielles à toute conduite ludique, elles sont à réfléchir au même titre que celles de la conduite esthétique. Cauquelin apporte cependant une nuance importante au principe de règle, soit la règle du jeu, et les règles. Les règles, au pluriel, « régissent des comportements à l'intérieur du jeu, [elles] sont normatives pour un moment seulement [...] elles ne sont pas à l'abri de *coups* [...] qui révolutionnent momentanément la conduite du jeu : c'est ce qu'on appelle "transgresser les règles" » (Cauquelin, 1996, pp. 28-29). Nous serions bien mal en point cependant de transgresser la

règle du jeu, au singulier, car celle-ci « s'impose comme une structure qui définit un certain nombre d'actions à effectuer, un certain nombre de joueurs, et un contrat à remplir (la visée du jeu). De sorte que si l'on changeait cette structure, on changerait de jeu » (Cauquelin, 1996, p. 27). La nuance nous parait fondamentale en regard à la pratique artistique.

Art et jeu se rapprochent aussi par leur rapport à la fiction et au réel. Le jeu porte en lui un caractère fictif. Quoiqu'il ne soit pas toujours question de faire-semblant, d'imiter ou d'incarner, le jeu présente toujours une distance d'avec le monde, une « *inconséquence existentielle* » (Chauvier, 2007, p. 89). Cela renforce non seulement l'idée que le jeu n'est pas la réalité mais une de ses composantes, mais aussi que jouer « consiste en général à prendre et à garder [...] ses distances par rapport à la situation dans laquelle le jeu découpe son emplacement et à se conduire en relation avec elle de manière plus ou moins *métaphorique* » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1393). L'acte de jouer implique donc une transposition en *action*, en gestes à poser dans un monde créé de toute pièce par les auteurs du jeu. Les joueurs, cependant, gardent leur conscience, et ne sont ni dans un rêve ni dans un délire. « Le surréalisme de l'imaginaire en acte dans le jeu compose avec le réalisme d'un acteur qui sait ce qu'il fait, tient compte des obstacles, évalue les possibilités » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1393). Le joueur doit donc « jouer le jeu », tout en se faisant le gardien du réel[22].

Cet aspect fictionnel n'est certainement pas étranger au fort lien qui existe entre le concept de jeu et le jeu théâtral. Déjà au XIII[e] siècle, jeu (*jus, jeus*) signifie représentation théâtrale. Il apparait dès le Moyen-Âge donc, pour désigner les spectacles des forains, puis pour qualifier les ancêtres des pièces de théâtre, soit les farces, les moralités et les mystères. Aujourd'hui, « le mot désigne, pour tous les arts du spectacle [...], soit le *fait* de représenter un personnage en adoptant matériellement son comportement, soit la *manière* d'assumer cette fonction » (Souriau et Souriau, 2010, p. 917).

---

[22] Rôle que Konigson attribue aux spectateurs dans : Elie Konigson, «Diviser pour jouer», *Les cahiers de la Comédie-Française*, no. 11 (printemps 1994).

Tous les styles de jeu (que ce soit la déclamation, l'imitation, l'incarnation, ou la distanciation) « participent alors, d'un côté, de l'artifice (puisque le jeu est semblant) et du conventionnel, et d'un autre côté, du naturel (puisqu'on vise à rendre la nature de l'être représenté) » (Souriau et Souriau, 2010, p. 917). Le jeu théâtral participe à la puissance de l'événement spectaculaire, « il oblige le spectateur à recevoir l'ensemble de l'événement dans la force de son énonciation » (Pavis, 2002, p. 213), et « comme pour le jeu, celui qui, au théâtre, sait y faire et y gagner, c'est celui qui possède le mieux les règles et feint de travailler sans efforts et sans lois » (Pavis, 2002, p. 214). Est-ce là que la magie de la représentation opère?

Tout en glissant vers le prochain concept, disons que le jeu est une structure qui se joue en présence, c'est-à-dire que « la structure n'a de sens ludique et ne fonctionne à titre de "jeu" que dans la mesure où elle se prête au jouer d'un joueur éventuel » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1394). Le jeu demande donc à être activé, mis en œuvre par le joueur qui ne peut s'en « absenter ».

1.3.3 La présence et la coprésence

La présence est pointée chez plusieurs auteurs qui ont écrit sur les spectacles comme un élément constitutif de ceux-ci, voire comme l'élément qui les définit le plus spécifiquement. Le terme présence est emprunté au latin *praesentia* « fait d'être là ». C'est un substantif féminin qui fait son apparition au début du XII[e] siècle et revêt un caractère religieux (fait d'être présent, en parlant de Dieu). À la fin du XII[e] siècle, le vocable prend un sens en lien avec l'espace, c'est-à-dire que la présence est « le fait d'être dans le lieu dont on parle (opposé à absence) » (Rey *et al.*, 2005, vol. III, p. 2034). On peut également entendre présence comme le fait d'être présent là où l'on doit être (assurer une présence), ou encore comme l'« impression donnée d'être là, alors qu'on ne l'est plus : *tous ces objets me faisaient*

ressentir sa présence »[23]. La présence peut désigner le « fait d'être un objet de conscience, de souvenir » (Rey *et al.*, 2005, vol. III, p. 2034), ce qui encore nous ramène à la tension entre présence et absence. En termes philosophiques (présence au monde, dans le monde), la présence renvoie au « fait d'être dans le monde, d'y agir » (Rey *et al.*, 2005, vol. III, p. 2034). Elle renvoie à une action, au fait de participer à quelque chose, d'y être mêlé. Voilà qui nous rapproche déjà de notre sujet de départ.

La présence, relativement aux arts, est perçue comme une qualité de l'« ici et maintenant ». Elle est « une relation à un point de vue situé dans le temps et l'espace, car on n'est pas présent dans l'absolu. La présence est une condition pour pouvoir être perçu; elle commande donc la possibilité de recevoir une œuvre d'art » (Souriau et Souriau, 2010, p. 1171). Cependant, peut-on préciser à quel type de présence nous avons affaire en ce qui a trait aux spectacles vivants?

La présence semble être un réquisit du spectacle, présence d'une œuvre à tout le moins, d'un artiste a priori, et essentiellement d'au moins un spectateur. Par contre, il semble que la présence de l'artiste peut être accessoire (du moins sa présence réelle)[24]. Cependant, celle du spectateur demeure essentielle, même si, comme le dit Kennedy, ça peut être une présence inconsciente[25] : « I doubt that it is essential for watchers to have consciousness about their watching [...] The only certainty is their presence » (Kennedy, 2009, p. 14). Cette présence au spectacle vivant est d'ordre corporel, ou pour reprendre le terme de Kennedy, « corporéel ». On ne peut donc s'absenter d'une expérience esthétique qu'on souhaiterait faire à titre de spectateur. La présence de l'œuvre, elle, lui permet d'être saisie, nous l'avons vu plus tôt. « Le percevant fait l'expérience de la PRÉSENCE (*Präsenz*) d'un acteur ou de l'"extase" d'une chose en tant que leur présence (*Gegenwart*) qui lui advient » (Fischer-

---

[23] Source : Le Larousse en ligne (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/présence/63686), récupérée le 21 octobre 2015.

[24] C'est le cas du spectacle *Outrage au public* de Christian Lapointe, par exemple, ou de *Domaine public* de Roger Bernat.

[25] Mais peut-on réellement être présent sans conscience ?

Lichte, 2008a, p. 76). Cette perception d'ordre phénoménologique s'associe à une série d'associations mentales (souvenirs, sentiments, pensées, etc.). À eux deux, perception et associations, ils forment ce que Erika Fischer-Lichte nomme « l'ordre de la présence » (sur laquelle nous reviendrons dans la section 1.4.6, p. 53).

Du côté de l'artiste-interprète, la présence est une notion somme toute récente, car elle date des années 1940. Dans le champ du théâtre, on définit la notion de présence comme « qualité de ce qui prend une existence intense » (Souriau et Souriau, 2010, p. 1171), ou encore comme « intensité de jeu d'un acteur »[26]. Elle est perçue par Pavis « comme collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable » (Pavis, 2002, p. 302). La présence a un côté quasi mystique, elle perpétue « le mythe du jeu sacré, rituel et indéfinissable de l'acteur » (Pavis, 2002, p. 301). « Or il s'avère que non seulement la présence est discontinue, selon les soirs, selon la disponibilité du comédien, mais encore qu'elle est le résultat d'un travail, d'une élaboration minutieuse et maitrisée » (Pierron, 2002, p. 429). En danse, la présence est d'autant significative, car danser (tout comme jouer d'ailleurs, au théâtre ou à un jeu) demande une présence à soi aiguisée et intensifiée, que le travail et l'attention viennent supporter. Ce travail s'exécute dans et par le corps, et « ce que nous retrouvons dans le corps de l'acteur *présent* n'est rien d'autre que notre propre corps » (Pavis, 2002, p. 302). La présence de l'acteur nous ramène au présent, « *présent* continuel de la scène et de son énonciation » (Pavis, 2002, p. 302).

« La présence – la présence d'un corps, de mon corps –, la simple présence, dont certes un art comme la danse fait apparaitre toutes les dimensions spécifiques, ce n'est *que* de l'autre » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 19). Il est donc question, spécifiquement dans les arts, d'une présence plurielle qui converge dans un espace-temps donné. Ces présences rassemblées forment « un événement biologique exceptionnel [...] caractérisé par l'organisation de la présence des participants » (Pradier, 1994, cité dans Leao, 2003, p. 65). Ces présences sont d'un ordre particulier nous dit Laurence Louppe : « la notion de

---

[26] Source : Le Larousse en ligne (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/présence/63686), récupérée le 21 octobre 2015.

présence dans l'échange avec le regard de l'autre trouve une nouvelle dimension sinon un nouveau statut : elle ne s'attache pas à l'être de l'actant. Elle est dans l'entre-deux d'une relation qui s'établit et que la notion de présence-échange n'en finit pas de traverser dans tous les sens » (2007, p. 78). Ce que Louppe pointe ici, nous le ramenons à la notion de « coprésence ».

Qu'est-ce qui distingue la coprésence de la présence? La présence n'induit-elle pas déjà plusieurs présences? La locution « en présence de » qui apparait en 1549 (découlant de *en la présence de*, XII^e siècle) signifie « en face de; devant » ou encore « face à face, en opposition l'un vis-à-vis de l'autre » (Rey *et al.*, 2005, vol. III, p. 2034). Ce face-à-face, qui a priori semble bien décrire la relation scène/salle, ne s'avère pourtant plus convenir aujourd'hui pour décrire les dynamiques relationnelles qui s'établissent autour d'un spectacle. On préfèrera ici coprésence, car le préfix co, du latin *cum*, signifie « avec », et « indique l'association, la participation, la simultanéité »[27]. La coprésence est donc ce dialogue des présences en cause dans le spectacle (on devrait dire *multialogue*), celle de l'œuvre, de l'artiste créateur, de l'artiste interprète, du spectateur. Elle induit cet « – avec » dont parle Hans-Thiès Lehmann : « au théâtre, voir est toujours un voir-avec (*Mit-Sehen*), comprendre est toujours un comprendre-avec (*Mit-Verstehen*) » (2008, p. 23). Il ne suffit pas d'être là ensemble, ou en même temps, mais que quelque chose circule entre nous qui nous reliera pour un moment. « Il n'y a pas de hylè, pas de sensation sans communication avec les autres sensations ou avec les sensations des autres » écrit Merleau-Ponty (1945, p. 478). Cette circulation des sensations entre les corps, décrite en phénoménologie, apparait également sous une autre forme dans la microsociologie d'Erving Goffman et sa notion d'interactions, ces « moments de la vie sociale au cours desquels des individus en situation de coprésence se perçoivent mutuellement et agissent réciproquement les uns par rapport aux autres » (Cefaï, 2012, p. 5). La coprésence indique donc un phénomène de partage : partage de sensations et de perceptions, puis éventuellement de sens et de vécu.

---

[27] Source : Le Larousse en ligne (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/co-/16723) récupérée le 16 novembre 2015.

1.3.4 L'adresse

Dans ce présent partagé, il faut alors que quelque chose se passe, que quelque chose advienne pour qu'on puisse en parler comme d'un spectacle. Apparait alors la notion d'adresse. Si la présence de chacun est en quelque sorte égalitaire, au sens où chacun est également présent dans un temps et lieu donné, l'action qui est alors posée ne l'est pas. On dira des artistes qu'ils s'adressent aux spectateurs.

Adresse est un substantif féminin qui a d'abord « eu le sens de "chemin direct" (fin XII[e]), puis, au fig. de "droit chemin, bon chemin" (fin XIII[e]) d'où celui de "conseil" et d'"infirmation" (fin XIV[e]) »[28]. Il peut être entendu comme une indication de lieu, « indications sur le lieu où se trouve un destinataire » (1690)[29] ou encore « indication du domicile d'une personne » (1601)[30]. L'adresse vient également de la cour anglaise : en 1687, elle désigne par le terme anglais *address* l'« expression des vœux et des sentiments d'une assemblée politique, adressée au souverain » (Rey *et al.*, 2005, vol. I, p. 113), formule reprise par la cour de France en 1789.

L'adresse peut également être entendue comme une « habileté à s'y prendre avec justesse et précision dans une action matérielle ou intellectuelle » (Souriau et Souriau, 2010, p. 54). L'adresse matérielle, c'est l'habileté du geste, le savoir-faire, tandis que l'adresse intellectuelle réside dans cette qualité à avoir des idées ingénieuses et à manier les moyens pour produire des effets. On dira que l'artiste est adroit, et si cette adresse prend trop le dessus on trouvera alors à dire que « son œuvre, pour habilement agencée qu'elle soit, n'a

---

[28] Source : Paul Robert, «Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique», dans *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Alain Rey et Josette Rey-Debove (Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, 2011), récupérée le 21 octobre 2015

[29] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/etymologie/adresse), récupérée le 21 octobre 2015.

[30] Source : Paul Robert, «Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique», dans *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Alain Rey et Josette Rey-Debove (Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, 2011), récupérée le 21 octobre 2015

que des qualités techniques superficielles » (Souriau et Souriau, 2010, p. 54). Cette qualité artificielle se lie étonnamment à l'adresse de plus d'une façon : en théâtre, l'adresse au public est « un petit discours par lequel un auteur ou un acteur parle au public en son nom propre, et non en tant qu'un personnage de la pièce » (Souriau et Souriau, 2010, p. 54). Cet aparté, qui rompt avec l'illusion théâtrale, est proscrit dans certains courants théâtraux comme dans le théâtre dramatique, mais monnaie courante dans le théâtre épique à la Brecht. Quand il est présent, il rend le statut du personnage équivoque :

> *Celui-ci se présente comme personne privée, l'acteur X ou Y parlant en son nom propre et proposant même au public de dialoguer, mais il ne parvient jamais à faire oublier le lieu scénique d'où il parle et son statut de personnage : tout ce qu'il peut dire prend, dès lors que proféré sur scène, valeur de* texte à dire *intégré à la fiction de la pièce et « pré-vu » par la mise en scène, à l'adresse d'un spectateur fictif (et non réel) déjà prévu par le spectacle.* (Pavis, 2002, p. 13)

On voit donc ici toute l'ambigüité que l'adresse entretient avec l'authentique et l'artificiel, mais c'est aussi là tout son intérêt. En effet, l'adresse dans l'art révèle bien des degrés de sa pratique. Avant d'être particulière au théâtre, elle est au fondement de ce qui active l'œuvre, transforme l'œuvre en action. Cette « action d'adresser, de s'adresser à quelqu'un »[31] dans l'art permet son activation, si l'on part du principe que « les propriétés d'une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art sont essentiellement relationnelles » (Pouivet, 2010, p. 190). Pouivet, qui cite Goodman, affirme que « le fonctionnement d'une œuvre d'art consiste en la réponse du public ou d'un auditoire appelé à la saisir » (2010, p. 190), nommant ce processus « l'activation d'une œuvre ». C'est de cette façon que d'artéfact on passe au statut d'œuvre. « On peut alors proposer une distinction entre l'œuvre *en puissance* et l'œuvre *en acte* » (Pouivet, 2010, p. 190). Cette distinction peut s'accorder avec les paramètres spatiotemporels du spectacle vivant : l'œuvre, latente, s'active au moment où la représentation commence, et retourne à son état latent à la fin du spectacle.

Toute œuvre a donc une qualité relationnelle constitutive, qui s'active lorsque celle-ci est adressée. On tiendra pour acquis qu'à partir du moment où la proposition artistique

---

[31] Ibid.

s'organise de façon à être vue, elle a l'intention de s'adresser à qui la recevrait. Le danseur, par exemple, exécute une représentation physique de sa sensation, laquelle contient une dimension d'adresse qui en fait une situation qui sera reçue/interprétée, qui « se met à exister comme un signe [...] dès l'instant où elle est susceptible d'une interprétation par un tiers » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 39). Par cette adresse, qu'elle soit en puissance ou en acte, l'œuvre contient déjà l'Autre. Nous pourrions donc définir l'adresse comme ce qui permet de se côtoyer au sein des œuvres, ce qui donne une raison d'être à notre coprésence.

1.3.5 La force

La force, tout comme *les* forces, revêt de nombreuses significations. La force est un substantif féminin qui apparait autour de 1100. Il est dérivé du latin impérial *fortia*. Il est d'abord employé comme signifiant la « puissance d'action physique », mais peut aussi signifier un « ensemble, concours d'énergies » (rassembler ses forces, au pluriel) ou des « possibilités intellectuelles et morales » (la force de l'esprit) (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 1090). La force est également associée à la contrainte : contrainte physique (les forces armées), mais qui peut aussi prendre un caractère psychique, entre autres par la coercition « qui désigne plutôt la capacité de contraindre fondée sur la force » ou la dissuasion « pour laquelle la force joue un rôle primordial pour fonder la *crédibilité* des menaces » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1020). On la relie à l'influence, au pouvoir, à la puissance. Elle peut également signifier le caractère irrésistible de quelque chose devant lequel on s'incline (la force de l'évidence). Dans tous ces cas, elle est une capacité à agir et/ou à résister.

On utilise également le terme force en physique pour nommer ce qui a la capacité de « déformer un corps, ou d'en modifier le mouvement, la direction, la vitesse » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 1092). Elle est « principe d'action, cause de mouvement, de changement » (Rey *et al.*, 2005, vol. II, p. 1092). Cette idée peut être transposée à l'art comme « capacité de produire dans un corps un mouvement, un déplacement » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758), qui se traduit chez l'artiste par l'usage de la force musculaire, physique, nécessaire à

l'accomplissement de certaines actions, « parfois en donnant l'impression d'agir aisément et en rendant invisible l'effort » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758). Les arts martiaux nous donnent d'excellents exemples de cette force sans effort. Les disciplines martiales prônent en effet une association entre force et relâchement, détente. « La "force" ou la maitrise consistent donc plutôt à savoir se fondre et s'intégrer habilement dans un système plus vaste de courants et de flux préexistants, dans son propre corps ou au dehors, que de faire surgir une force de sa seule volonté restreinte et restrictive » (Doganis, 2012, pp. 43-44).

Il y a un important parallèle à faire ici avec la manière dont Gilles Deleuze aborde le concept de forces et le met en relation avec le visible et l'invisible. Dans son ouvrage sur le peintre Francis Bacon, Deleuze affirme que l'art a pour fonction non « pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces » (2002, p. 57). La peinture (et nous ajouterons à cela la danse, comme tous les autres arts), « est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas » (Deleuze, 2002, p. 57). La force serait à entendre ici comme une mise en mouvement. De cette mise en mouvement découle une série de sensations qui se transmettent par l'œuvre au public de celle-ci.

> *La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation « donne » toute autre chose à partir des forces qui la conditionnent.* (Deleuze, 2002, p. 57)

Ainsi, les forces d'abord invisibles nous sont rendues visibles à travers les sensations qu'elles provoquent.

On pourrait croire que la danse, déjà en mouvement par définition, n'a que faire de ces nuances sur la force. Cependant, dans la danse de représentation, celle qui se donne à voir en spectacle, où on s'applique à « "rendre" le mouvement » (Deleuze, 2002, p. 58), les interprètes, par le mouvement du corps, s'appliquent à « "rendre" visible des forces qui ne le sont pas » (Deleuze, 2002, p. 59). En découle une double dimension de la force, celle qui anime le corps, mais aussi celle qui envoie vers autrui les sensations devenues visibles.

Mouvement est ici au singulier, car il fait référence non pas aux formes dansées, à la gestuelle formelle, mais plutôt à ce qui fait passer le corps d'inerte à mobile. Nous revenons ici à la définition de la force citée précédemment qui déforme le corps (mais soyons clairs, la déformation ne vient pas ici s'opposer au formalisme de la danse, mais encore à l'inertie, à l'absence de danse). C'est donc dire que la force mène à la fois à la sensation et à l'émission/réception. De la force exercée sur un corps pour rendre visible la sensation, nous passerons dans ce mémoire aux forces qui s'exercent sur le spectacle, et tenterons d'identifier ce que ces forces rendent visible[32].

On associe aussi la force à la puissance de l'esprit quand il est question de l'artiste. « L'artiste fort est celui qui a un très grand talent, beaucoup de conception et d'invention » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758). On relie souvent cette force à celle du génie. Dans son article sur l'originalité de l'artiste, Jean-Marie Schaeffer retrace l'évolution du concept de génie. Opposée à l'*imitatio*, le génie dans sa forme antique est considéré comme une source d'inspiration extérieure qui envahit les artistes « à travers lesquels agissent des forces ou des entités faisant partie d'une réalité suprahumaine (qu'il s'agisse d'esprits divins, de démons, d'ancêtres ou de forces cosmiques) » (Heinich et Schaeffer, 2004, p. 87). L'artiste ainsi inspiré se rapproche de la figure du mage ou du médiateur investi d'une voix extérieure ou d'un message à délivrer. Depuis la Renaissance, cette perception se transforme peu à peu, d'une possession transcendante on parlera plutôt d'une inspiration « conçue comme une puissance intérieure à l'âme de l'artiste » (Heinich et Schaeffer, 2004, p. 88).

L'idée de génie va peu à peu migrer de l'artiste à l'œuvre. « Autrement dit, la notion de génie va désormais définir le statut même de l'œuvre d'art » (Heinich et Schaeffer, 2004, p. 89)[33]. Selon Souriau, la force des œuvres s'exprime en effet selon deux critères qui sont généralement réunis : quand elles « demandent à leurs auteurs cette compétence, cette maitrise des ressources de leur art », et quand elles « produisent un grand effet sur celui qui

---

[32] Au chapitre ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION, p. 129 et s.

[33] Désormais fait ici référence au XVIII[e] siècle.

les reçoit » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758). « On dit absolument, en prenant une œuvre dans son ensemble, que c'est une œuvre forte, quand elle unit à une grande valeur esthétique et une facture vigoureuse, un message important, un contenu d'idées, de la profondeur, et qu'elle incite à penser » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758). Fait intéressant, alors qu'on souhaite que l'œuvre soit forte, les éléments ne doivent surtout pas paraitre forcé, « terme péjoratif, opposé à *naturel* » (Souriau et Souriau, 2010, p. 758). Ici encore, la force doit se détacher de l'effort, elle doit rendre visible la sensation sans pour autant laisser voir le travail sous-jacent[34].

Enfin, dans le champ de la sociologie, la notion de force productive, d'origine marxiste, désigne « l'ensemble complexe des moyens et techniques de production mis en branle par les hommes » (« Les notions philosophiques », *Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1020). Deux forces sont donc en jeu, les forces productives matérielles et les forces productives humaines, et « la dynamique des forces productives est largement déterminée par la symbiose qui s'établit entre les aspects humains et matériels » (*Les notions philosophiques : dictionnaire*, 1990, vol. I, p. 1020). L'équilibre entre ces deux pôles est réputé dans la société capitaliste occidentale pour être à l'avantage des relations économico-techniques auxquelles les relations sociales seraient subordonnées. Quoi qu'il en soit de cette réalité, il n'en demeure pas moins que les forces productives matérielles s'organisent sous forme de dispositifs, qui eux comme nous l'avons vu sont des réseaux qui se placent au croisement du pouvoir et du savoir, « des stratégies de rapport de force supportant des types de savoir, et supportés par eux » (Foucault cité dans Agamben, 2007, p. 10). Nous revenons ainsi au spectacle comme dispositif; nous dirons **dispositif ludique adressé en coprésence**. La conjonction des quatre premiers concepts nous permet ainsi de nommer avec plus de précision ce phénomène du spectacle, et ainsi de revenir à la notion de force selon Ginot : ce dispositif ludique adressé en coprésence serait en constante mutation (cf. *infra* p. 10), mu par des forces que nous tenterons d'identifier et de discuter.

---

[34] Cette affirmation devient toute relative avec les danses performatives qui s'attachent à montrer l'effort, le travail, les mécanismes, etc. Disons simplement qu'en général une certaine maitrise de l'effort donne de la force aux œuvres.

1.4 État de la question : que sait-on du spectacle vivant?

1.4.1 L'anthropologie du spectacle de Jean-Marc Leveratto

Les textes concernant le phénomène du spectacle vivant ne manquent pas. Parmi les plus importants, notons *Introduction à l'anthropologie du spectacle* de Jean-Marc Leveratto (2006). Comme le titre l'indique, l'auteur présente ici une vision anthropologique (mais aussi politique) du spectacle entendu comme toute forme d'art apte à rencontrer un public, incluant les arts visuels, le cinéma, la littérature, etc. Le spectacle dépasse donc ici la notion de scène. Sa pensée s'organise principalement autour des écrits de Marcel Mauss et Nelson Goodman, et sa posture est celle du spectateur et de la réception des œuvres.

1.4.1.1 Le corps comme lieu de l'événement spectaculaire

D'entrée de jeu, Leveratto définit le spectacle comme un événement qui nécessite la présence de celui qui veut en faire l'expérience. « Il n'est pas possible, en effet, si on le considère d'un point de vue anthropologique, de distinguer l'art du spectacle, c'est-à-dire de la situation de coprésence physique que constitue l'événement artistique. Il n'existe pas d'art sans spectateur » (Leveratto, 2006, p. 13). De même, le spectacle tel qu'abordé dans son ouvrage, « désigne la situation de consommation dans laquelle j'éprouve physiquement – au sens à la fois de faire l'expérience et de mesurer – le plaisir procuré par une production artistique déterminée » (Leveratto, 2006, p. 14). Le spectateur doit prêter son corps à la situation, et cette conduite esthétique donne son identité au spectacle. De cette interaction entre l'objet spectaculaire et mon corps découle un plaisir, celui-là réfléchi, car j'ai aussi le plaisir de réfléchir aux causes de ce plaisir. Le geste n'est ni aveugle ni gratuit. Au contraire, une attitude d'attention rituelle est nécessaire à l'obtention de ce plaisir. « Condition technique *sine qua non* pour qu'une œuvre d'art puisse produire l'effet pour lequel elle a été pensée et réalisée, elle est l'attitude de coopération exigible de toute personne voulant éprouver réellement la nature artistique de la situation » (Leveratto, 2006, pp. 21-22).

L'attention demandée suppose un certain « sacrifice » de ma personne. En contrepartie, mon corps prend part à la performance et en reçoit la force technique, esthétique, émotive. Le corps du spectateur devient le lieu d'objectivation de l'œuvre, de la réalité sensorielle de celle-ci, et un instrument de mesure de la valeur esthétique, technique et éthique de la situation. Le plaisir est décuplé par l'aspect intersubjectif de l'expérience. Pour Leveratto, le plaisir du spectateur c'est aussi celui d'assister au plaisir d'autrui, et l'émotion éprouvée par soi-même se partage avec les autres, pendant l'expérience, mais aussi après, dans les conversations. Ce plaisir à échanger autour des expériences artistiques permet à l'art d'exister dans la société.

Le corps du spectateur s'inscrit donc comme un instrument de mesure de la valeur artistique d'un événement spectaculaire. L'objet spectaculaire, dans sa qualité regardant/regardé, permet à tous de prendre part à l'action. Le spectacle ne se réduit cependant pas à mon attention. La situation, bien qu'artificielle, repose sur ma sensibilité et ma présence tant biologique que physiologique, éléments qui sont en dehors de mon complet contrôle. Ce point de vue permet de rendre tous les individus également compétents face à l'expérience artistique, car tous sont à même d'en faire l'expérience et d'en prendre la mesure avec leur corps. Dans cette optique, on pourrait dire des arts, toutes disciplines confondues, qu'ils constituent une mise en forme de cette expérience sensorielle.

1.4.1.2 Les techniques du corps

Leveratto s'appuie sur la notion de « techniques du corps » développée par Mauss pour préciser le rôle que joue le corps dans l'expérience spectaculaire. « Tout spectacle résulte de la mise en œuvre d'une technique de corps qui permet au spectateur d'éprouver du plaisir et de retirer une satisfaction » (Leveratto, 2006, p. 45). Cette technique du corps est à entendre comme « conduite rituelle possédant une efficacité éprouvée sur les choses et les personnes pour tous ceux qui sont familiarisés avec cette conduite » (Leveratto, 2006, p.

45)[35]. Il s'agit des manières traditionnelles qu'ont les hommes de se servir de leur corps. Le spectacle n'est pas qu'un appel à l'imaginaire, il faut user de techniques pour pouvoir y participer. En ce sens, il y a un parallèle à faire avec les jeux, « car l'art et le jeu, dans la société comme dans l'individu, sont des moyens imaginaires de créer des émotions » (Mauss, 1974, cité dans Leveratto, 2006, p. 52). Dans les deux cas, leur succès dépend du respect des règles et des techniques du corps requises.

Les techniques du corps propres au spectacle, pratiquées régulièrement, deviennent une forme de plaisir stabilisé socialement, c'est-à-dire que se forme autour de la pratique artistique un réseau, des ressources, un discours, toute une organisation culturelle qui rend sa pratique légitime. « L'histoire d'une technique artistique ne repose donc pas seulement sur le travail de l'artiste, mais sur une activité permanente d'échange entre des spectateurs » (Leveratto, 2006, p. 113). La « magie » des actions posées par l'artiste ne doit pas occulter l'importance des actions posées par le spectateur dans la production artistique. Le spectacle fait appel à l'engagement corporel du spectateur, tout comme à la mise en pratique d'un savoir rituel. Car bien qu'appuyé sur une technique, le spectacle reste avant tout une expérience humaine d'intersubjectivité. Le spectateur fait acte de foi[36].

> *Le spectateur prête son corps à l'action, se conforme au rituel de participation et fait l'effort pour incorporer l'action de tous les êtres qui participent à la situation. [...] Plaisir de la ritualisation de ses propres affects, de l'expérience du « partage des sens » avec d'autres spectateurs et plaisir de l'incorporation des affects d'autrui, de l'« identification », sont les deux plaisirs inséparables procurés par l'expérience réelle du spectacle de qualité.* (Leveratto, 2006, p. 75)

La ritualisation, définie par Huxley comme « la formalisation [...] d'un comportement à motivation émotionnelle » (1971, cité dans Leveratto, 2006, p. 203), est basée sur des

---

[35] Il est important ici de bien distinguer les techniques du corps selon Mauss, qui englobe toute forme de comportement et d'actions que nous posons, des techniques de la danse comme technique du corps spécialisée et ayant un objectif très précis (apprentissage de mouvements effectué lors de classes de danse ou d'autres cours centrés sur le mouvement, et qui a comme finalité la danse).

[36] Nous reviendrons sur ce sujet avec Duvignaud dans la section 1.4.3, p. 39.

savoirs familiers qui permettent la constitution d'une mémoire corporelle partagée avec les spectateurs d'événements équivalents. « Un corps qui a pris le pli du spectacle et un spectacle qui s'appuie sur ce savoir du spectateur et l'exploite sont les deux aspects complémentaires et l'élaboration intellectuelle d'une technique artistique » (Leveratto, 2006, p. 201)[37].

Le savoir rituel conditionne l'appréciation du spectateur en ce qu'il lui permet de juger autant de l'usage qui est fait des techniques dans l'œuvre que de la valeur de nouveauté que l'œuvre propose. Le spectateur attentif pourra ainsi identifier dans le spectacle la forme rituelle que l'artiste fait intervenir, mais aussi la variation individuelle qui lui est propre. « L'expertise du spectateur mêle donc une appréciation de la maitrise, par l'artiste, de l'acte traditionnel efficace [...] et de sa capacité à proposer une expérience inédite et marquante » (Leveratto, 2006, p. 202).

Le spectateur incarne à la fois l'acte de foi, la représentation et l'action, et sa réflexivité, ou encore la conscience de son plaisir, lui permettent de passer du mode de présence à celui de représentation. La situation imaginaire présentée est ressentie dans le réel. Les techniques du corps ne sont pas que des comportements conventionnés (comme le silence ou les applaudissements). « En tant qu'outils de fabrication de l'émotion, elles fondent la compétence du spectateur à faire marcher l'œuvre » (Leveratto, 2006, p. 185). L'agir du spectateur « donne du corps » à la situation. Le corps du spectateur devient l'instrument de mesure qui lui permet d'« apprécier l'humanité d'un objet technique et la technicité d'un être humain » (Leveratto, 2006, p. 186).

1.4.1.3 Le spectacle comme dispositif de transmission

---

[37] Il nous apparait que l'exploitation et le maniement ludique de ce savoir de la part des artistes soient particulièrement typiques de la danse dite performative.

Le spectacle permet d'éprouver une sensibilité commune, il donne l'occasion de sympathiser ou d'interagir avec les autres autour des œuvres, à travers les œuvres. Il apparait ainsi comme un dispositif de transmission qui rapproche les vivants et fait parler les morts. Il transmet un sentiment d'abord de présence physique, mais active également la dimension éthique du jugement. Le spectacle est irréductible à la réalisation d'un simple geste technique ou à la satisfaction esthétique. Son aspect éthique concourt à son humanisation. La dignité éthique de l'événement est évaluée grâce à la compétence éthique du spectateur : celui-ci pourra relativiser le plaisir procuré par le spectacle non seulement par la manière dont il a respecté ou pas les conventions, mais aussi par la manière dont il a transgressé les normes (quant à la sexualité, la violence, la ségrégation, etc.). « Le corps-à-corps avec l'œuvre est ainsi l'occasion de transmission d'une émotion. L'intériorisation de cette émotion me confirme que je suis le membre d'une communauté éthique, le plaisir que je prends à l'œuvre ratifiant cette appartenance » (Leveratto, 2006, p. 100). L'évaluation d'un spectacle se joue alors sur trois plans : la sensibilité esthétique, le savoir technique et le jugement éthique.

1.4.1.4 Le jeu des espaces

« Le spectacle est une épreuve par le corps des effets que des corps produisent sur d'autres corps » (Leveratto, 2006, p. 190). Ainsi l'espace dans lequel se déroule l'expérience, et les effets de celui-ci sur la réception ne peuvent être négligés. L'espace de représentation est à la fois un ensemble d'instruments, de pratiques, de symboles, d'idées. Leur organisation mélange la réalité architecturale aux « effets de réel » de l'œuvre. « L'intéressement du spectateur résulte donc de l'exploitation d'une certaine grammaire de l'espace spectaculaire » (Leveratto, 2006, p. 211). Il est question ici autant de l'architecture de la salle que de cadrage, de plan, de décor comme au cinéma par exemple.

Le plaisir dépend de la neutralisation de ce qui peut troubler l'attention, et le confort physique en est une composante[38]. Le fauteuil de théâtre est aujourd'hui le témoin de ce souci de confort. « Le confort physique du spectateur fait donc partie d'une manière organique de la construction de l'œuvre, à travers les contraintes physiques de la réception qui ancrent, selon l'expression d'Erving Goffman, la fiction dans la réalité » (Leveratto, 2006, p. 195). L'histoire de l'évolution des salles de spectacle montre bien « l'effort de "civilisation", au sens positif de civiliser, du spectacle collectif » (Leveratto, 2006, p. 191)[39].

Parmi les changements les plus importants, Leveratto note le passage au noir, qui permet de voir sans être vu. Alors que le noir nous camoufle, nous pouvons adopter devant l'objet spectaculaire une attitude réaliste. Non seulement le spectateur a cessé de se donner lui-même en spectacle, mais il a gagné une quasi-forme d'intimité avec l'œuvre qu'a priori personne ne vient déranger, et qui ne dérange personne. Le fauteuil demeure cependant le symbole le plus flagrant de ce changement d'attitude face à l'œuvre :

> *La « science du fauteuil » mélange donc une culture technique, un savoir de la manière de se conduire en public, et une compétence éthique d'amateur soucieux du respect de son art. [...] Il concrétise l'obligation morale faite au spectateur de*

---

[38] Tout comme le confort intellectuel et moral.

[39] À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à : Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale,* (Paris : Armand Colin, 2011). L'ouvrage retrace littéralement l'histoire de la scène et de son traitement architectural et spatial de l'Antiquité au XXe siècle. Son parcours historique démontre comment les arts de la scène sont passés peu à peu d'espaces ouverts à des espaces fermés. La nature rituelle première du spectacle, qui allait de pair avec une forme de participation des spectateurs, va laisser peu à peu place à l'esprit de jeu, et la participation à celle du seul regard. Les artistes seront désireux de renverser cette tendance dès le début du XXe siècle, ce qui fait qu'aujourd'hui les deux formes se côtoient, avec une prédominance pour le lieu fermé qui n'a rien perdu de son prestige. L'article de Serge Proust apporte un éclairage supplémentaire non seulement sur l'aspect architectural, mais également l'aspect légal des changements qui se sont opérés dans les salles de spectacle à une époque tournante de leur histoire, de la fin du Moyen-Âge au début du XXe siècle. La régulation étatique et les lois, mises en place pour assurer la sécurité des spectateurs, ont aussi concouru à mettre en forme les œuvres présentées au sein des murs du théâtre, ainsi que l'expérience spectatorielle qui en a découlé. Voir Serge Proust, «La domestication du corps du spectateur», dans *Rites et rythmes de l'oeuvre* sous la dir. de Catherine Dutheil, Alain Pessin et Pascale Ancel, *Logiques sociales* (Paris : Harmattan, 2005).

> *s'immobiliser et de consacrer son attention à ce qui se passe sur la scène [...] il confirme à ses participants le respect dû au sacrifice personnel de l'artiste et à la nature artistique de l'objet, et leur participation à l'entretien et à la transmission d'une culture artistique.* (Leveratto, 2006, p. 199)

1.4.2 La corporéité fictionnaire de Michel Bernard

Si Leveratto a abordé le corps dans le spectacle à travers la posture du spectateur, Michel Bernard quant à lui, l'a traité via la posture de l'artiste, et spécifiquement en danse. Dans *De la création chorégraphique* (2001), puis dans *Généalogie du jugement artistique* (2011) en passant par son article écrit conjointement avec Véronique Fabbri (2004), Bernard explique comment le corps en arrive à se spectaculariser sur scène et à devenir vecteur de sensations au pouvoir fictionnel.

La notion de spectacle, selon Bernard et Fabbri, comporte deux valeurs antagonistes : à la fois il cache et révèle, il montre et voile. Le spectacle, de danse particulièrement, a pour ambition de montrer des corps, mais ces corps, dès qu'ils sont sur scène, sont chargés d'un pouvoir fictionnaire dont ils ne peuvent se défaire, et qui les dérobe à nos yeux. « Le spectacle dansé est ce qui déréalise le corps et le soustrait toujours à son exhibition » (2004, p. 27). Le corps en scène, en effet, met en branle tout un système sensoriel qui est régi par « l'interconnexion singulière et permanente de quatre chiasmes principaux » (Bernard, 2011, p. 20). Le premier chiasme, intrasensoriel, dérive de la pensée de Merleau-Ponty. Il est ce phénomène, immanent à chacun de nos organes, d'une sensation toujours à la fois active et passive qui nous amène à être voyant et vu, touchant et touché, entendant et entendu, etc. Le second chiasme, intersensoriel, permet la correspondance de tous les sens entre eux. Le troisième, parasensoriel, croise le jeu sensoriel avec l'énonciation linguistique, et dévoile les croisements entre le sentir et le dire. Finalement, le quatrième chiasme, intercorporel, vise le rapport des corporéités entre elles.

Ces quatre chiasmes pourront être véhiculées à travers un métachiasme dans lequel les sens s'interinfluencent et produisent une « sorte de métafiction ou d'imaginaire second qui

parcourt et traverse la totalité de notre sentir » (2011, p. 129), métafiction qui se met en action dans le spectacle. « Toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur et dans les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive et fluctuante qui habite et double notre corporéité apparente » (Bernard et Fabbri, 2004, p. 129). Ainsi, le spectacle en art vivant est habité par ces corps dont la réalité est toujours dépassée par ce pouvoir fictionnaire que la scène gonfle et expose. « Qu'il soit habillé, nu, ce n'est déjà plus un corps, c'est un corps qui fait apparaitre autre chose : il se dédouble, il se démultiplie » (Bernard et Fabbri, 2004, p. 28).

L'artiste sur scène produit des conditions sensorielles à partir de sa propre sensorialité. Sa production sensorielle vient rencontrer un autre système de production sensoriel qui est celui du spectateur. La sensation porte en elle sa projection fictionnaire, mais malgré cela elle n'est pas encore spectacle, il lui faut cette séparation des corps qui distinguent ceux qui font de ceux qui assistent à. Ainsi se crée le spectacle. La danse, contrairement au théâtre, préexiste à la scène, mais celle-ci lui donne la possibilité d'exploiter en profondeur l'écoute corporelle. Le concept et l'expérience de l'écoute corporelle « mobilisent et jouent avec la tonalité hétérogène du tissu sensoriel, [mais] impliquent un processus de projection fictionnaire ou de simulation analogue à celui qui gouverne notre pouvoir linguistique d'énonciation » (Bernard et Fabbri, 2004, p. 133). L'écoute corporelle, approche phénoménologique de la réception, regroupe les sens dans ce métachiasme qui utilise tout le corps pour recevoir le corps de l'autre.

1.4.3 La cérémonie chez Jean Duvignaud

L'ouvrage sur le spectacle intitulé *Spectacle et société* (1970), et signé Jean Duvignaud, a près de 50 ans, et traite principalement du théâtre. À travers un parcours retraçant l'évolution historique des salles de spectacles, Duvignaud relève ce que le spectacle a de social, mais aussi voire surtout de cérémonial. Étant donné son âge, le texte n'aborde pratiquement aucun des enjeux qui gouvernent le spectacle du XXIe siècle, bien entendu. Il apporte cependant un éclairage pertinent sur les fondements de celui-ci.

1.4.3.1 Identité du spectacle et rapport au réel

D'entrée de jeu, Duvignaud pose cette question : « ne semble-t-il pas que notre expérience, pour s'enraciner en nous, ait besoin de se représenter, de s'imposer comme spectacle pour être admise comme émotion? » (1970, p. 12). Le spectacle donne à notre existence une possibilité de transmission en faisant de l'état de nature un état de culture. Il s'organise d'abord et avant tout comme une cérémonie, et les gestes et actes qui l'accompagnent sous forme de rites lui donnent son caractère sacré. L'acte de représentation au sein du spectacle est un acte fondamental pour la société. Par le spectacle, celle-ci opère un certain dédoublement d'elle-même, mais en plus cohérent et plus intense. Ce qui distingue la société positive de la société dramatique n'est pas tant la dimension du réel versus celle de l'imaginaire, mais plutôt le fait « qu'au théâtre, l'action est *donnée à voir*, restituée en spectacle et que la fabrication de ce spectacle entraine toutes les actions et les attitudes qui ressortissent à ce genre d'expérience » (Duvignaud, 1970, p. 27). Cette dynamique de représentation et de monstration est au cœur de l'identité du spectacle.

La cérémonie théâtrale n'est cependant pas réelle en ce qu'elle n'est pas en soi une intervention dans la vie collective. La représentation de l'action implique une suspension de celle-ci au profit de la construction d'un monde imaginaire : l'action dramatique sublime l'action réelle et la présente en différé. Elle met en valeur son caractère symbolique, sans que l'action ait besoin d'être accomplie à même la structure sociale. Cette séparation entre la vie sociale et le théâtre[40] se retrouve également dans « la délimitation et la polarisation de l'espace où se déroulent la cérémonie sociale et la cérémonie théâtrale. En effet, il n'existe pratiquement pas de comportements collectifs qui n'impliquent la répartition et la délimitation d'un espace » (Duvignaud, 1970, p. 31). Cette polarisation, tout comme la monstration, est selon Duvignaud constitutive du spectacle.

---

[40] Duvignaud emploie le mot théâtre dans son texte, mais il nous apparait, selon l'utilisation qu'il en fait, qu'il s'agit ici de la « scène » dans son sens large, et que son propos peut s'appliquer à tous les arts vivants.

« La polarisation d'un espace sacré et d'un espace profane constitue un des éléments les plus importants de la vie des groupes [...] Entre le groupe des exécutants et celui des assistants s'établit une collaboration infiniment plus créatrice qu'on ne le pense d'ordinaire » (Duvignaud, 1970, pp. 31-32). Le spectateur mis à distance de la représentation lui confère une vérité qu'elle ne peut acquérir sinon. Il donne crédibilité à ce qui est représenté : « c'est le public qui, finalement, achève et parachève l'acte magique ou sacré en le douant d'existence : on lui apporte une grammaire dont il détient la syntaxe » (Duvignaud, 1970, p. 32). Cette grammaire provient des êtres mis en scène, dont l'individualité est censée porter la collectivité. Roi, criminel, politicien, bouffon, prêtre, sont autant de personnages qui personnalisent le commun[41].

> *Le cérémonial, la polarisation de l'espace, la sélection d'une individualité privilégiée sont des points communs au théâtre et à la vie sociale, des corrélations entre la situation dramatique et la situation collective. Mais ce sont aussi des frontières entre les deux domaines : la cérémonie sociale accomplit réellement un acte qui est différé et sublimé au théâtre; la distribution des espaces entre deux groupes ou segments de groupe qui échangent croyances contre rituel, devient au théâtre la participation qui aide à créer une image de la personne qui varie avec les cadres sociaux, puisqu'elle exprime la part la plus profonde et la plus cachée des collectivités.* (Duvignaud, 1970, p. 39)

1.4.3.2 Magie de la représentation

Duvignaud passe en revue les différents moments phares de l'évolution du spectacle à travers les âges, de l'Antiquité au XXe siècle. Ce qui ressort de ces transformations, c'est le paradoxe qui s'impose de plus en plus : le théâtre doit être vrai tout en étant magique. Dès

---

41 Duvignaud fait référence ici à des personnages importants de la littérature antique ou renaissante tel qu'Œdipe, Antigone ou Richard III, comme autant d'individus anormaux ou atypiques que le théâtre met en scène et qui s'élèvent par leur conscience, conscience résultant d'une projection du groupe. Nous n'irons pas plus en détail dans cet aspect de la représentation, car nous déborderions ainsi de notre champ d'études. Il nous apparaît cependant important de mentionner, en dehors de la notion de personnage propre au théâtre, que la scène met en exergue des individus qu'elle privilégie en isolant leur personnalité (dramaturgique, psychologique, physique, etc.). Le regard collectif se pose sur ces individualités choisies dans lesquelles il se projette.

l'apparition du théâtre dit « à l'italienne »[42], on cherchera à développer de plus en plus cette illusion que la machinerie rend possible, tout en s'assurant que les acteurs soient les plus naturels possible. Toutes les époques connaitront leur quête de vraisemblance, d'abord en séparant le spectateur de la scène, en ajoutant la perspective au décor, en privilégiant la pantomime, ou encore le texte, en suggérant une unité de temps, ou d'espace dans la dramaturgie, en instituant le principe du quatrième mur, etc. Ainsi Sabbattini, D'Aubignac, Mairet, Diderot, Noverre, Du Bos, sont autant de penseurs de la Renaissance qui ont cherché cette vraisemblance au sein du théâtre et de la danse[43].

Cette quête atteint son paroxysme pendant le Siècle des lumières. La science, dont le développement s'accélère, se place au service de cette magie. Avec les progrès de la science, le Siècle des lumières propose un système cohérent plus vrai que la vie elle-même. On assiste avec la scène à la création d'un monde magique par la technique scientifique, où priment les forces surnaturelles, « comme si les contenus exprimés sur le théâtre étaient radicalement différents des méthodes de la science » (Duvignaud, 1970, p. 119). La machinerie se développe et permet une illusion sur scène plus grande que nature, « l'esprit scientifique se met ici au service de la magie [...] Le théâtre [...] libère toutes les images fantastiques que la science tentait d'expulser de la réalité » (Duvignaud, 1970, p. 118).

La magie sur scène découle d'un consentement social. Ce consentement est essentiel à la notion de vraisemblance, « car c'est là le but poursuivi par la recherche du "vraisemblable" : présenter un monde sur-réel auquel notre adhésion accorde un statut de vérité » (Duvignaud, 1970, p. 113). La représentation au XVIII[e] siècle dépasse l'opposition entre le vrai et le faux. « Le "conclave magique" qui environne le sorcier n'est pas d'une nature

---

[42] Dont le premier fut érigé par Serlio au palais de Vicence en 1540. Pour plus d'informations sur la scène à l'italienne, voir le chapitre III de Jean Duvignaud, *Spectacle et société*, Bibliothèque Médiations; 66 (Paris : Denoël, 1970), 67-82. Voir aussi le chapitre III de Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale*, (Paris : Armand Colin, 2011), 91-145.

[43] Il ne nous sera pas possible de retracer ici l'histoire détaillée de la scène. Nous renvoyons de nouveau le lecteur à l'ouvrage très complet de Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale*, (Paris : Armand Colin, 2011). Voir aussi : Jean Duvignaud, *Spectacle et société*, Bibliothèque Médiations; 66 (Paris : Denoël, 1970).

différente de ces rassemblements dans une salle de spectacle où des hommes, insérés dans une existence codifiée et plus ou moins "rationnelle" viennent attendre la réalisation momentanée d'un univers que ne domine plus la causalité » (Duvignaud, 1970, pp. 124-125). La quête du naturel traverse ainsi les époques. Cependant, « le "naturel" change de sens [...], on demande chaque fois à la scène de le représenter afin de détruire les "conventions" de la période précédente » (Duvignaud, 1970, pp. 118-119). En ce sens, l'histoire de la scène qui suit le Siècle des lumières ne fait pas exception.

1.4.3.3 Les rites profanes

L'analogie entre le théâtre et les cérémonies sacrées, en vogue chez les penseurs français des années 1960 comme Duvignaud, a l'avantage de reconnaitre le rôle du public dans le bon déroulement de la représentation scénique. « Elle propose, en effet, une explication rationnelle de la magie théâtrale, par la conjonction de la *participation affective* et de la *mobilisation collective* nécessaires à la réussite du spectacle théâtral » (Leveratto, 2006, p. 66). Quoique la comparaison paraisse dépassée et vétuste au regard des spectacles actuels, l'aspect rituel de la représentation, lui, demeure valide. Le spectacle demeure ce « rite profane » comme l'entend Claude Rivière, c'est-à-dire :

> *Comme ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalisation technique du lien cause-effet.* (1995, p. 11)

Selon Christine Dussud, le spectacle correspond encore aujourd'hui à cette définition par la nature de ses conduites. Les rites gestuels (les saluts, les applaudissements, etc.), les rites verbaux (des monologues et dialogues) et les rites comportementaux (la préparation dans les loges, les soupers de première, le mot de Cambronne, etc.) sont autant de facettes du

grand rite théâtral[44]. « Cet ensemble de règles et de codes confère à l'évènement artistique sa fonction de socialité, relie les présences entre elles par une participation à une même aventure et semble augmenter l'efficacité symbolique des rituels se déployant dans cet espace du dedans » (2005, p. 209).

Le théâtre comme forme de dispositif appelle à l'exploration des modes d'être ensemble et d'être au monde. « Au théâtre, comme pour toute activité sociale, nous avons à faire à un mouvement de va-et-vient permanent entre l'individuel et le collectif. Ce mouvement instaure des formes particulières de ritualités » (Dussud, 2005, p. 208). Les dynamiques de mouvement présentes dans cet entre-deux donnent force à l'événement et permet aux corps en présence de s'animer. « La mobilisation de chacun corrèle avec l'enchantement de la cérémonie » (Dussud, 2005, p. 209). Les configurations spatio-temporelles de la salle de spectacle permettent de circonscrire l'espace-temps de la pratique spectaculaire. « Tous ces modes d'actions rituelles sont renforcés par les moyens de la technique et marquent l'investissement d'un espace et d'un temps qui s'opèrent selon une symbolique de ritualisation individuelle et collective par laquelle s'établit un système de don et de contre don » (Dussud, 2005, p. 210).

1.4.4 Les marques du spectaculaire d'André Helbo

Les écrits d'André Helbo nous permettent de poursuivre dans le même sens que ceux de Dussud. Tous deux, avec Duvignaud, s'accordent sur l'importance de la séparation des espaces. En effet, « point de théâtre sans passage, sans transition, sans frontière » (Helbo, 2006, p. 37). Les rituels de séparation sont la confirmation de la mise en place des lois du spectacle. À l'intérieur de cet espace séparé du monde, « acteurs et spectateurs partagent la

---

[44] Ces trois groupes de rituels observés par Dussud nous semblent incomplets, surtout en regard au spectacle de danse qui souvent a peu à voir avec les rites verbaux tels qu'elle les décrit (constitués de monologues et dialogues). Il serait intéressant d'élargir la notion de rite aux rites médiumniques (propres à l'utilisation sur scène des médiums artistiques), ou encore aux rites artistiques (propres à l'observation des règles de l'art).

conscience du faire-croire et du faire semblant » (Helbo, 2006, p. 37). Cependant, Helbo va plus loin. Le spectacle n'a pas besoin de l'architecture du théâtre pour prendre vie, il peut se déployer dans la rue, dans l'espace public, car dès qu'il se met en branle il fait apparaitre les marques du spectaculaire qui le déterminent. « La trace de cercle de craie au sol suffit en quelque sorte à marquer le seuil et l'itinéraire qui permet de se frayer un passage toujours éphémère et fragile au spectaculaire » (Helbo, 2006, p. 39). Les œuvres *in situ* nous ont en effet montré depuis longtemps que la marque spectaculaire, toujours présente au sein de celles-ci, permet au spectacle de se poursuivre bien au-delà des murs du théâtre. Ainsi, « la marque spectaculaire constitue [...] la pierre angulaire du pacte spectatoriel » (Helbo, 2006, p. 38). Helbo ajoute à cela la notion de décision, qui selon lui se place au cœur de la pratique spectaculaire. « Les arts du spectacle désignent toutes formes d'art qui se fondent sur une *décision* de rupture conventionnelle séparant in *praesentia* l'aire de jeu de son *observateur* silencieux » (Helbo, 2006, p. 40). La disposition du public en public relève d'un geste intentionnel, c'est la décision de cette mise en place qui donne sa légitimité au processus spectaculaire.

Le spectacle, selon Helbo, est donc une organisation intentionnelle du sensible. « Le théâtre n'arrive pas à quelqu'un, quelqu'un fait "arriver" le théâtre à soi-même. Et pourtant le matériau scénique est déjà orienté, façonné dans un certain sens, *vectorisé* » (Pavis, 1996, cité dans Helbo, 2006, p. 17). On regarde donc le spectacle comme un processus, une dynamique qui implique tous ses participants dans l'action. On pourrait même percevoir le spectacle comme une forme construite et ritualisée du concept plus large de spectaculaire. La notion de spectaculaire déborde l'objet spectacle et englobe le réel; le spectacle ne serait en fait qu'un dispositif pour percevoir l'aspect spectaculaire du réel. Quant au public, Helbo le place dans une posture proprioceptive, possible grâce à ses stratégies coopératives. « La participation du spectateur dépasse [...] le regard; elle devient une co-énonciation qui rappelle les rituels archaïques » (Helbo, 2006, p. 26). Il rejoint en ce sens Leveratto et Dussud.

Dans son ouvrage *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias* (2006), Helbo établit de nombreuses comparaisons entre les arts du spectacle vivant et les arts médiatisés comme le cinéma. Cela l'amène à faire ressortir les éléments suivants comme étant spécifiques au spectacle vivant :

- la présence du corps (opposée à une image du corps en différé)
- la présence de la voix (opposée au son de la voix sur la trame audio)
- la coprésence du spectateur
- la production (opposée à la reproduction mécanique)
- la réception directe, non répétable et aléatoire
- le texte troué et sa mise en scène[45] (en opposition au scénario, au genre, à la réalisation)

Dans cette dynamique des présences où le sens de ce qui est fait est toujours à compléter, deux performativités se superposent, l'une « pure » (le signe spectaculaire en soi), et l'autre « intégrée dans un système substitutif (le signe perçu comme tel est aussi signe d'autre chose : representamen) » (Helbo, 2011, p. 11). En ce sens, Helbo se dégage complètement de l'héritage linguistique de la réception pour aborder le spectacle non plus comme la scène ayant un message à envoyer à la salle, mais comme deux instances, ayant des contraintes partagées, qui créent chacune leur propre texte spectaculaire.

1.4.5 L'approche systémique de Catherine Bouko et André Helbo

Catherine Bouko reprend et développe les propos d'Helbo dans sa thèse *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique* (2010). Sa publication retrace les grandes

---

[45] « C'est ce que Vitez appelle la *dialectisation* de la mise en scène, le dialogue invisible entre les diverses traditions qui trouent le texte scénique, le traversent en fonction des visions du monde portées par ceux qui le font vivre sur un plateau. Dialectisation vécue à la fois par ceux qui produisent et qui lisent le spectacle » André Helbo, *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, (Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 2006), 43.

transformations qui apparaissent avec le théâtre que Lehmann appelle « postdramatique »[46], celui que nous retrouvons sur nos scènes actuelles et qui, comme la danse performative, cherche à interroger son rapport à la scène et au public.

Le théâtre postdramatique, comme la danse performative, ont bousculé les traditions spectaculaires suffisamment pour qu'une réorganisation de la théorie du spectacle s'impose. C'est le cas du corps, ce corps scénique qui est de plus en plus représenté hors de son instrumentalisation dramatique. Son exhibition comme chair, comme réalité, parfois non idéale, provocatrice, évacue la notion de personnage, ou encore l'idée fétichiste ou abstraite du corps qui prédominait (surtout en danse), pour laisser place au performeur comme tel. Pour celui-ci de toute manière, la seule présence sur scène suffit à faire spectacle, car le corps scénique est invariablement spectaculaire, nous l'avons vu avec Bernard. Le spectateur a été contraint dans les dernières années à abandonner peu à peu les codes qu'il connaissait pour s'ouvrir à d'autres types d'adresse qui supposent d'autres modes de perception.

1.4.5.1 Le contrat spectaculaire

Nombreuses ont été les études qui ont cherché à comprendre le phénomène de la réception du spectateur d'art vivant. La danse n'a pas fait exception à cet exercice (Bernard, 2001, 2011; Crémézi, 2002; Fischer-Lichte, 2008a; Godard, 2001; Guisgand, 2006; Guy, 2007, juin; Lefevre, 2006; Martin, 2006; Roux, 2007; Sibony, 1996; Suquet, 2005; Verlinden, 2013). Notre liste d'auteurs ci-contre est loin d'être exhaustive. Bouko, à la suite d'Helbo, aborde la question en privilégiant l'approche systémique[47] : il s'agit ici de laisser tomber le spectateur

---

[46] Pour un théâtre qui, au lieu de représenter une histoire avec des personnages et une narration linéaire, est fragmentaire, et assemble des styles hétérogènes et disparates, s'inscrivant ainsi dans une dynamique de transgression des genres. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, (Paris : L'Arche, 2002).

[47] L'approche systémique, dont on attribue la naissance à Gregory Bateson, s'oppose à l'approche analytique ou méthode scientifique. Aussi appelée analyse systémique, elle permet d'aborder les objets d'études dans toute leur

modèle et les catégories, pour étudier le spectateur empirique. L'approche suppose d'aborder le spectacle, non pas comme un partage du même sens entre spectateurs, mais comme un partage de la manière de le créer.

> *Face à un dispositif scénique composé de signes opaques et dépourvu d'organisation dramatique, le spectateur crée du sens en repérant les isotopies. La nature de ces dernières diffère assurément pour chaque spectateur, en fonction de son encyclopédie. L'ensemble des spectateurs ne partage pas le sens, mais plutôt les modalités qui conditionnent la création de celui-ci.* (Bouko, 2010, p. 194)

Ainsi se crée la communauté des spectateurs autour de contraintes partagées. Ces contraintes, ou règles précèdent la situation et donnent une structure au comportement de tous les spectateurs. « Ces derniers *s'engagent* à respecter ces règles en signant un *contrat* implicite » (Bouko, 2010, p. 215). Bouko associe les systèmes de contraintes à la notion de cadre développée en sociologie par Goffman. Le cadre permet de juger de la situation, de la mettre en contexte. Les participants évaluent la situation et peuvent agir en conséquence. Il ne s'agit pas de définir cette situation, mais bien d'identifier les règles et codes qui permettent de la rendre prévisible, et de rendre les interactions entre les participants régulières. Tant l'instance scénique que les spectateurs forment un collectif d'énonciation dans lequel chacun est responsable du succès de l'entreprise. « Pour Goffman, la facilité relative avec laquelle les participants obéissent au contrat s'explique par le simple fait que son respect est plus profitable aux participants que la désobéissance » (Bouko, 2010, p. 223).

Les contraintes donnent donc lieu à trois types de cadres : le cadre spectaculaire, théâtral et dramatique. Le cadre spectaculaire est celui sur lequel se fondent les principes mêmes du spectacle : une séparation regardant/regardé, concrétisée par le dispositif du spectacle qui

---

complexité, et de mieux comprendre leurs interactions. Pour ce faire, on tiendra compte de leur environnement, de leur fonctionnement, de leurs mécanismes, pour pouvoir en avoir une perception globale. L'approche systémique combine connaissance et action. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'article du chercheur québécois Jacques Lapointe, «L'approche systémique et la technologie de l'éducation», dans *Éducatechnologiques* (1993).

différencie le monde naturel ou « réel » du monde spectaculaire. « La séparation entre les regardants et les regardés ne requiert pas une séparation physique entre la salle et la scène. Si la distinction entre les acteurs et les spectateurs est maintenue, quel que soit l'aménagement de la salle, c'est parce qu'elle dépend essentiellement du respect de cette convention par le spectateur » (Bouko, 2010, p. 227). Le cadre spectaculaire vise donc l'ensemble des rituels de séparation.

Le cadre théâtral contient le cadre spectaculaire. Il demande au spectateur de donner de la crédibilité à la fiction, de faire *comme si* ce qu'il regarde est ce qui est. « Le cadre théâtral balance l'adhésion du spectateur entre identification et dénégation : ce dernier aborde l'action scénique comme vraie, tout en étant conscient qu'elle ne l'est pas » (Bouko, 2010, p. 230). Le cadre dramatique, quant à lui, englobe les deux cadres précédents. Il est formé de l'ensemble des codes qui sont propres à une certaine pratique du spectacle vivant (ici le théâtre). À la vue des spectacles postdramatiques, on pourrait parler d'un cadre postdramatique (ou encore d'un cadre performatif). Bien que la danse et le théâtre performatifs questionnent cet ensemble de cadres, ils respectent la plupart du temps le cadre spectaculaire qui est manipulé, mais maintenu. Les deux autres sont toutefois fréquemment subvertis, à un tel point que cela oblige les spectateurs à revoir leur mode d'adhésion, d'abord au cadre théâtral (qu'est-ce qui est réel? qu'est-ce qui est de la fiction?), puis aux codes de la discipline (est-ce de la danse? est-ce un danseur?).

1.4.5.2 La boucle de rétroaction et la contingence

À l'intérieur de ces contraintes partagées, chaque spectateur s'appuie sur son encyclopédie personnelle[48] pour conférer du sens à ce qui se présente à lui. Ses réactions ont un impact réel sur le déroulement du spectacle, il répond par ses soupirs, ses protestations, son

---

[48] Basée sur la notion d'Umberto Eco, l'encyclopédie fait référence à l'ensemble des savoirs acquis par le spectateur et dans lequel il peut puiser pour aborder la situation. Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Figures (Paris : B. Grasset, 1985).

agitation, son rire, son silence. C'est le point de vue défendu par Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998, 2006). Ce parti-pris nous éloigne encore une fois du modèle linguistique : d'abord parce que ce qui se déroule sur scène, particulièrement dans les spectacles postdramatiques et performatifs, ne constitue pas un message à proprement dit. La scène émet des signes dont le sens reste à construire, de manière individuelle et singulière par chaque spectateur. Ensuite, la réponse du spectateur est plutôt une conséquence de son expérience, celui-ci n'est pas en contrôle de ses émotions, la réaction est non maitrisée.

> *L'essence du rapport scène-salle ressort du domaine de l'émotion et de la sensibilité. La* réponse *du spectateur à l'action scénique passe par le corps : [...] il ne décide pas de ses émotions et de leurs répercussions sur son regard et son écoute; la réponse corporelle que le spectateur renvoie est essentiellement involontaire, non intentionnelle.* (Bouko, 2010, pp. 200-201)

Cela rend le spectateur non seulement responsable de la construction du sens, mais aussi de la qualité de la relation théâtrale avec les artistes sur scène, cela même alors qu'il ne contrôle pas ses réactions.

Cette réaction émotionnelle, renvoyée sur scène et ressentie par les artistes, provoque une boucle qu'Erika Fischer-Lichte nomme l'*autopoietic feedback loop*, la boucle de rétroaction autopoïétique (TLDA). « Whatever actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sens, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop » (Fischer-Lichte, 2008b, p. 38). Cette boucle de rétroaction existe du moment où deux groupes se rassemblent, chacun ayant soit le rôle de performeur, soit le rôle de spectateur. Les spectateurs recherchent cette présence : « no matter whether and how a performance told a story, it is the bodily presence of the actors that affects them and sets the autopoietic feedback loop in motion. Therein lies the constitutive moment of performance » (Fischer-Lichte, 2008b, p. 74). Selon Fischer-Lichte, la nature contingente de la performance (performance qu'on peut entendre ici dans son sens large, de l'esthétique de la performance au théâtre, à la danse, voire à la prestation musicale en direct), nourrit cette boucle rétroactive. « The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable

process emerged as the defining principle of theatrical work » (Fischer-Lichte, 2008b, p. 39).[49]

Alors qu'à la fin du XVIII[e] siècle on tentait de contenir, voire d'effacer la réponse spectatorielle, car elle dérangeait le cours de la représentation, aujourd'hui on tente plutôt de la canaliser. Les pratiques performatives ont même rendu visibles ses rouages en mettant en lumière son fonctionnement à même le propos artistique des œuvres. Et même, au-delà d'être sujet de l'œuvre, elles nous proposent un réel vécu physique de cette rétroaction. Pour ce faire, les pratiques performatives utilisent différentes stratégies, comme le renversement des rôles entre acteurs et spectateurs, la création d'une communauté qui les rassemble, et la proximité allant jusqu'au contact physique entre eux. Ces stratégies demandent aux artistes d'abandonner une partie de leur autorité sur l'œuvre et sur le déroulement de la soirée pour la consentir aux spectateurs. Ainsi, Fischer-Lichte affirme que, plus le pouvoir sur le déroulement de l'expérience est consenti aux spectateurs, plus le sentiment de communauté entre acteurs et spectateurs se crée, plus la boucle de rétroaction autopoïétique devient apparente, plus son aspect social et politique se fait sentir.

Mais bien avant de tomber dans des propositions artistiques franchement participatives ou interactives, chaque situation de coprésence active la boucle et rend sa course imprévisible. C'est ce qui fait qu'une performance ne peut jamais être reproduite à l'identique. La circulation d'énergie qui se produit entre les participants dans toutes les situations de coprésence est une conséquence de la perception. « The audience's perception influences the performance from the outset and affects all participants reciprocally, so that energy begins to circulate in the performance space » (Fischer-Lichte, 2008b, p. 59). La configuration de l'espace n'interfère en rien dans ce processus, qui est valide pour tous les types d'espaces théâtraux. Cette énergie circulante au caractère infini (du moins avant la fin

---

[49] Le principe de contingence nous amène aux écrits de Frédéric Pouillaude : «Scène et contemporanéité», dans *Rue Descartes* (2004), *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse,* Essais d'art et de philosophie (Paris : J. Vrin, 2009a). Il y définit la scène comme une structure de contemporanéité, donc une structure de coexistence contingente. Nous y reviendrons dans la section 1.4.8, p. 60.

de la représentation), cette contingence non répétable donnent son caractère vivant au spectacle.

1.4.5.3 Le parcours spectaculaire

La réception du public est donc basée sur un mélange de contraintes partagées qui composent des cadres, et d'expériences comme de connaissances singulières. Par ses réactions, qu'elles soient subtiles ou flagrantes, il assiste la représentation (plutôt qu'« assiste à »). Selon Richard Schechner, le spectateur ferait appel à deux rythmes de réception, l'attention focalisée et l'inattention sélective. Cette dernière, qui s'exprime sous forme de « balayage inconscient », lui permet de saisir les schémas d'ensemble. Les œuvres où les éléments sont présentés de manière non hiérarchisée font appel à ce genre de rythme.

Durant l'événement spectacle, chaque spectateur effectue un parcours spectaculaire composé de plusieurs étapes. Chaque étape est conditionnée par un certain nombre de contraintes qui sont partagées entre tous les participants. La construction de l'ensemble dépend de l'articulation entre le contrat spectaculaire, donc le respect des contraintes, le régime de croyance du spectateur et ses savoirs. Selon Helbo et Bouko, le spectateur passe par un processus de seuillage qui se décline comme suit : mise en place de la convention, contrat spectaculaire, régime de croyance, savoir.

La mise en place de la convention spectaculaire se produit lors du passage de l'espace quotidien ou naturel à l'espace de fiction. La démarcation peut être concrétisée par des rituels tels que l'entrée dans le bâtiment du théâtre, l'entrée dans la salle de spectacle, le passage au noir, etc., mais ces signes ne sont pas essentiels. Cette démarcation existe en dehors de sa matérialisation. L'état du corps dansant peut suffire à lui seul à distinguer celui qui danse de celui qui ne danse pas. Dans *Poétique de la danse contemporaine : la suite*, Louppe évoque *Les Fernands* d'Odile Duboc, ces personnages qui se fondent dans la masse, dans l'espace public donc en-dehors de l'architecture de la salle de spectacle. « Même submergé par la foule dont il ne cherche pas à se distinguer un *Fernand* est vite repérable de

par une certaine intensité, une intériorité accrue » (2007, p. 79). Les marques du spectaculaire peuvent être multiples.

De cette mise en place découle un contrat, qui lie acteurs et regardeurs. Ce contrat suppose que les regardeurs respecteront leur rôle tout comme le caractère fictif des actions qui se dérouleront. Il s'agit du contrat spectaculaire. Il est fragile, une réaction inopinée ou une mauvaise interprétation de la frontière entre le réel et la fiction amènent le spectateur à commettre une erreur de cadre et un non-respect des conventions s'y rattachant. Cependant, certaines œuvres invitent voire obligent le spectateur à transgresser le contrat spectaculaire. Ce « recadrement » espéré ou demandé aux spectateurs fait partie des buts que l'artiste s'est fixés.

Le contrat spectaculaire concerne tous les arts vivants, mais dans le cas particulier du théâtre par exemple, on ajoute à celui-ci le contrat dit théâtral. « Le contrat théâtral va plus loin : non seulement le spectateur doit aborder la scène comme une fiction, mais il doit faire comme si cette fiction était la réalité » (Bouko, 2010, p. 229)[50]. Quant au régime de croyance, il est intimement lié aux savoirs du spectateur. Ceux-ci se basent sur une série de savoir-faire sur laquelle s'appuie le travail de l'interprète (que Pavis appelle la sous-partition). Pour le spectateur, « créer sa sous-partition revient à repérer les codes et techniques qui constituent les piliers de la partition scénique » (Bouko, 2010, p. 230), un travail hautement plus complexe dans le cas des propositions postdramatiques ou performatives où les codes des disciplines sont questionnés, transgressés, parfois malmenés.

Pour aborder des œuvres qui jouent ou transgressent le cadre spectaculaire, théâtral ou dramatique, les regardeurs vont utiliser ce que Goffman appelle la théorie du *keying* ou remodélisation (TLDA). La remodélisation nous amène à appliquer les savoirs du quotidien aux situations artificielles. Ainsi, nous sommes en mesure de transposer nos savoirs dans différentes sphères du réel et de la fiction. Quand nous sommes confrontés à une situation,

---

[50] Il serait intéressant de voir quelle relation le contrat théâtral entretient avec la danse contemporaine et performative, qui ne s'appuient pas spécifiquement sur la notion de personnage et de fiction narrative.

nous utilisons tout d'abord les savoirs du cadre social primaire, constitué des codes et règles propres à la situation (codes de la route, règles des sports, formules de politesse, etc.). Le cadre secondaire apparait quand la situation est extraite de son contexte et transposée, comme dans un spectacle. La situation d'origine en devient le modèle, comme le monde naturel est le modèle du monde dramatique. C'est la remodélisation. « Le *keying* requiert l'existence préalable des cadres primaires, sans quoi il n'y a pas de transposition possible [...] Lors d'une représentation dramatique, le spectateur, conscient du *keying*, fait appel aux cadres primaires issus de la vie quotidienne, ainsi qu'aux cadres secondaires que constituent les cadres spectaculaires, théâtraux et dramatiques » (Bouko, 2010, p. 232). Cette combinaison de cadres régularise son expérience.

Or, le spectacle postdramatique provoque une rupture de cadre qui modifie la dynamique de remodélisation. Le parcours spectaculaire débute de la même manière : le spectateur franchit le seuil, il signe le contrat spectaculaire. Cependant, la rupture se produit au niveau du cadre dramatique. L'œuvre, en transgressant un ou plusieurs codes dramatiques, fait perdre ses repères au public. Une fois le choc passé, il aura recours à un cadre tertiaire pour restructurer son expérience. Le cadre tertiaire remplace le cadre secondaire, et ce de manière consciente, ce qui constitue une seconde remodélisation. Les pratiques transgressives étant somme toute assez récentes, le spectateur n'a pas d'assise historique et de discours dominants sur lesquels baser sa perception. C'est à lui seul, « en fonction de son expérience personnelle, qu'il revient de construire le cadre tertiaire » (Bouko, 2010, p. 230).

1.4.6 L'ordre de la présence d'Erika Fischer-Lichte

Il nous semble important de revenir sur certaines notions vues avec Helbo et Bouko, car Fischer-Lichte y apporte des précisions qui nous apparaissent importantes. Nous avons déjà mentionné que le spectateur crée lui-même le sens du spectacle à partir de ce que l'œuvre et l'artiste lui proposent, et que le spectacle suppose un haut degré de contingence, en suggérant à l'assistance une série d'options que chacun va ou non saisir et utiliser dans sa construction. Ainsi, l'artiste ne peut pas se targuer de pouvoir prévoir le déroulement du

spectacle vivant dans tous ses détails. Fischer-Lichte en parle comme du concept d'indisponibilité. Il est ainsi impossible de disposer du spectateur. Non pas qu'il soit inaccessible comme s'il était divin ou sacré. On ne peut en disposer, car il participe activement à l'événement.

> *Le spectacle, par le fait qu'il arrive aux participants, qu'il leur advient et qu'il se produit, les crée aussi du même coup comme acteurs et spectateurs. Le spectacle offre ainsi à tous les participants la possibilité de faire l'expérience de soi en tant que sujet qui, d'une part, peut co-déterminer l'action et le comportement d'autrui, et dont, d'autre part, la propre action et le propre comportement sont co-déterminés par autrui; en tant que sujet, donc, qui n'est ni autonome ni défini par l'autre, et qui assume la responsabilité d'une situation qu'il n'a pas créée tout en y ayant pris part.* (Fischer-Lichte, 2008a, p. 73)

Cette posture renverse une fois de plus l'a priori qui veut que le sens du spectacle soit déjà inclus dans l'œuvre et que le spectateur n'ait qu'à le saisir.

Selon Fischer-Lichte, l'effacement du personnage au théâtre amène le public à saisir le corps phénoménal de l'acteur, sa corporalité réelle. Cette perception s'oppose au corps sémiotique. « Les choses perçues peuvent elles-mêmes s'exprimer dans leur être phénoménal particulier et se montrer au sujet percevant comme ce qu'elles "sont". Elles révèlent leur "signification propre" » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 76). Une fois le mode de perception phénoménal enclenché, l'attention passe de l'objet perçu à une forme de vagabondage, dans laquelle les associations les plus diversifiées se joignent. « Le percevant ne peut pas disposer librement d'elles. Les associations l'envahissent, et il peut tout au plus chercher à les écarter en concentrant son attention sur l'objet perçu dans sa présence » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 76).

Cette oscillation entre la perception phénoménologique et la perception des associations libres que ce phénomène déclenche, Fischer-Lichte le nomme l'ordre de la présence. Cet ordre est à ne pas confondre avec l'ordre de la représentation, qui lui est lié au corps comme signe, au personnage. « L'ordre de la présence est fondé sur la perception du corps de

l'acteur comme son être-au-monde corporel » (Fischer-Lichte, 2008a, pp. 76-77)[51]. Il produit des significations qui surgissent de manière aléatoire, intuitive, spontanée. « Quand l'ordre de la perception de la présence se stabilise, les processus de la perception et de la production de la signification se déroulent de manière totalement imprévisible et, dans ce sens, de manière "chaotique". [...] Paradoxalement, la stabilité de cet ordre signifie donc le plus haut degré d'imprévisibilité » (Fischer-Lichte, 2008a, pp. 77-78).

Ainsi, le spectateur passe d'un ordre à l'autre, et dans la transition qui se vit comme une cassure, une discontinuité, il traverse un état-seuil. Le vécu du spectacle est marqué par une série de ces passages, de ces entre-deux. Ce passage entre la présence et la représentation, mais aussi celui entre l'art et le social ou le politique, entre le sujet autonome et déterminé par autrui, crée le bouleversement des codes qui régissent le comportement. Chaque posture contient des règles qui délimitent la situation et nous guide dans nos actions. Le spectacle regroupe des postures opposées et provoque des ouvertures entre elles. « Elles jettent le spectateur *entre* toutes les règles, les normes, les ordres ici convoqués, elles le jettent dans une situation de crise » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 81).

Plus les sauts entre les ordres se produisent, plus le sujet percevant fera l'expérience consciente de son travail de perception, et de l'aspect non maitrisable de celui-ci. « Dans ces moments, il fait l'expérience de sa propre perception comme de quelque chose d'émergent qui se soustrait à sa volonté et à son contrôle et qui, tout en étant consciemment effectuée, ne se tient pas entièrement à sa disposition » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 78). Le spectateur commence à se percevoir lui-même comme sujet percevant, et fait l'expérience de lui-même comme créateur d'un sens de l'œuvre qui lui est propre. L'aspect non répétable du spectacle, relatif aux divers aspects non maitrisables de celui-ci, pousse Fischer-Lichte à en parler comme d'une expérience plutôt que comme d'une œuvre[52]. Ainsi, une fois accompli, le spectacle « a passé, il est irrémédiablement perdu. Il n'existe que comme et dans le

---

[51] Étant donné que la danse contemporaine et performative ont très peu proposé de personnages au sein des œuvres, nous pensons que l'ordre de la présence est le mode de perception qui y prédomine.

[52] Cette posture fait l'essentiel de la thèse de Frédéric Pouillaude. Nous y reviendrons dans la section 1.4.8, p. 60.

processus de son exécution; il n'existe que comme événement » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 79).

Toutes ces perceptions et ces transformations ont un impact réel durant le spectacle. Le spectateur fait l'expérience de transformations physiologiques, affectives, énergétiques, motrices, mais aussi de statut en prenant une part active à l'événement, et en formant des communautés. Difficile de dire ce qui persiste de tout ce vécu une fois le spectacle terminé :

> *On ne pourra juger qu'au cas par cas si l'expérience de la déstabilisation de la perception de soi, d'autrui et du monde, ou encore celle de la perte des normes et des règles valides, conduisent effectivement à une nouvelle orientation du sujet concerné, de sa perception de la réalité et de soi, et par là même à une transformation qui persisterait plus longtemps. [...] Cela ne change rien au fait qu'il a vécu la participation au spectacle comme une expérience-seuil. [...] Une telle expérience-seuil n'est cependant possible que quand le regard du spectateur s'accomplit comme une forme d'action, et plus précisément, comme une forme d'action créative.* » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 82)

1.4.7 Marie-Madeleine Mervant-Roux et Patrice Pavis

Nous avons déjà bien cerné ce que la recherche récente dans le domaine du théâtre a produit au sujet du spectacle vivant et de ses rouages. Nous ne pouvons cependant passer à côté de certains autres ouvrages importants.

1.4.7.1 Le gardien du réel

Citons particulièrement ceux de Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998, 2006, 2008) qui s'est attachée entre autres à faire ressortir les caractéristiques d'une salle de spectacle, à en analyser l'impact sur la réception du spectateur, et à retracer l'historique de la notion de spectateur. Particulièrement, dans *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie* (2006), Mervant-Roux reprend l'expression d'Elie Konigson, celle de « gardien du réel », pour parler de la posture spectatorielle. Le réel ne suppose pas la réalité,

opposée à la fiction, mais plutôt l'univers où vit le public, celui dont il fait l'expérience quotidiennement, qui est organisé selon sa culture. Il n'y a pas d'opposition franche entre l'irréel de la scène et le réel du spectateur, mais plutôt un continuum de « plus ou moins vrais » et de « plus ou moins fictifs » qui représentent la réalité. « Le théâtre ne se présente pas comme une irruption de la fiction dans un monde qui en serait totalement dénudé » (Mervant-Roux, 2006, p. 177).

Garder le réel, c'est assurer un pont entre « la ville » et « la scène ». « C'est préserver en soi, contre l'assaut puissant de la fiction [...] le contact avec la réalité collective. En ce sens, garder serait une façon prudente de regarder, de résister à ce qui emporte vers les illusions de la scène » (Mervant-Roux, 2006, pp. 177-178). C'est aussi faire l'expérience de l'imaginaire pour ensuite pouvoir la rapporter. Le spectateur est donc un médiateur qui agit dans les deux sens, comme messager de la ville vers la scène, mais aussi comme porteur des expériences de la scène vers la ville. « Il ne fait si bien le passeur que parce qu'il est, d'une part, solidement ancré dans la réalité sociale, d'autre part, capable d'entendre les poétiques d'invisibles qui s'organisent sur le tréteau » (Mervant-Roux, 2006, p. 183).

Mervant-Roux tend à séparer rituel et théâtre. Bien que ce dernier contienne des rites, on ne peut pas à proprement parler de rituel. Citant Jack Goody, Mervant-Roux affirme que « les pratiques rituelles [...] ont pour fonction de protéger les hommes du rapport au réel. Alors que le théâtre *représente* ce rapport » (2003, cité dans Mervant-Roux, 2006, pp. 88-89). Les réflexions sur le spectacle comme rituel (elle cite celles de Lehmann ou Bourriaud) semblent aux yeux de Mervant-Roux répondre au souci d'expliquer la fonction spectatrice actuelle, de défendre son aspect participatif contre les idées reçues qui le décrivent comme « observateur passif ». Le public, en quittant sa posture de témoin extérieur, pourrait prendre part au rituel théâtral et devenir partenaire de l'œuvre. Or, « c'est parce qu'il est "témoin extérieur" du jeu organisé sur scène que le public pouvait devenir le "premier partenaire" du spectacle dans ce qui se développait comme un processus conjoint – toujours imprévisible – de symbolisation » (Mervant-Roux, 2006, p. 86).

Le système théâtral qui sépare observant et observé n'a ainsi pas besoin des structures rituelles pour se justifier. Le traditionnel dispositif de face à face, souvent incriminé comme tenant le spectateur à l'écart, est en réalité l'objectif même de l'entreprise théâtrale. Mervant-Roux accuse même certains artistes d'une possible présomption : « le "monde extérieur" qu'ils évoquent, et ils l'évoquent très souvent, ne semble pas être le même que celui d'où vient le public : à les en croire, ce sont eux qui vont le faire découvrir aux assistances de leurs spectacles » (Mervant-Roux, 2008, p. 59). Ainsi, le spectateur gardien du réel vient s'opposer à une vision réductionniste qui veut que les spectacles participatifs soient les seuls capables d'« activer » le spectateur.

> *Le théâtre est ainsi fait, ou plutôt il s'est culturellement et historiquement organisé de telle sorte que la relation la plus privée à ce qui se passe sur scène ne peut être dissociée de ce qui se passe alentour – la ville (la cité) ne se laisse jamais complètement oublier et, qu'il le veuille ou non, le veilleur solitaire en est toujours aussi, en même temps, le médium.* (Mervant-Roux, 2006, p. 198)

1.4.7.2 L'analyse des spectacles

Impossible également de passer sous silence l'ouvrage de Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (2005), auteur qui a aussi écrit deux importants dictionnaires sur la terminologie en art de la scène (2002, 2014). Comme son titre l'indique, il s'inscrit comme un guide fort complet pour analyser des œuvres scéniques, allant des outils d'analyse aux composantes du spectacle (interprète, espace, temps, texte, traitement scénique, etc.) et aux théories sur la réception.

Pavis fait référence aux spectacles comme à des expériences globales, à aborder comme telles plutôt que comme une accumulation de signes (ce que la sémiotique aurait tendance à faire). La phénoménologie vient en appui à cette approche, car elle affirme que la perception n'est pas décomposable. Selon Pavis, les signes seraient plutôt en attente de signifiés possibles. Le réseau de ces signes se construirait à travers la vectorisation. La notion de vectorisation « consiste à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à

l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres » (Pavis, 2005, p. 19). La vectorisation n'est pas un outil parfait, car il tend à être sans effet devant les spectacles basés sur le hasard, l'arbitraire, le décentrement. Elle a cependant le bénéfice de faire apparaitre un parcours de sens, une trajectoire, qui détache les signes d'un certain chaos. Elle doit être perçue « comme ce qui organise le spectacle, mais sans le figer dans une pose définitive, en l'ouvrant au contraire à des regards contradictoires » (Pavis, 2005, p. 26). L'aspect matériel du spectacle, c'est-à-dire ce qu'on en perçoit phénoménologiquement, à travers nos sensations, participe à l'élaboration du sens au même titre que les autres signes.

Attardons-nous également au principe de la sous-partition, mentionnée précédemment dans la section 1.4.5.3, p. 51. Pavis la définit comme suit : « schéma directeur kinesthésique et émotionnel, articulé sur les points de repère et d'appui de l'acteur, créé et figuré par celui-ci, avec l'aide du metteur en scène, mais qui ne peut se manifester que par l'esprit et le corps du spectateur » (Pavis, 2005, p. 94). En d'autres mots, il s'agit de ce que le corps porte en lui et qui précède l'expression, la manière dont il est porteur de la culture, du langage, mais aussi des techniques corporelles qui l'ont façonné. C'est aussi la prise en compte d'un futur spectateur, en ce sens où le projet d'adresse contient déjà le spectateur idéal, et qu'en retour ce spectateur participera à la fabrication et à la validation de la sous-partition. La sous-partition constitue « l'invisible derrière le visible [...] l'autre derrière soi et soi derrière l'autre » (Pavis, 2005, p. 100). Elle compose le spectacle au même titre que la partition et en est inséparable.

1.4.8 Le désœuvrement chorégraphique chez Frédéric Pouillaude

Les articles et ouvrages du danseur et chercheur Frédéric Pouillaude (2004, 2005, 2007, 2009a, 2009b) présentent des perspectives pertinentes sur ce qu'est un spectacle aujourd'hui. L'auteur y aborde la scène comme condition essentielle de la danse comme spectacle. La danse, en effet, ne devient œuvre qu'en sortant de l'expérience solipsiste du mouvement, et qu'en s'offrant au regard de l'autre à travers la distance, le clivage que

représente la scène. Si la danse affirme si fort son allégeance à la contemporanéité de la scène, et donc à une structure de temps où il y a simultanéité contingente des présences regardants-regardés (ou coprésence), c'est qu'elle « ne peut subsister qu'à même la *scène*, dans la temporalité "semelfactive" de l'événement » (2004, p. 14).

Dans *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse* (2009a), Pouillaude retrace l'historique du lien entre la danse et la scène. Puis, il en questionne les spécificités, pour finalement lier le spectacle au concept de désœuvrement, en avançant que l'œuvre en danse n'est possible que dans le présent de la scène, et qu'elle « ne s'abstrait plus de l'événementialité de sa donation » (Pouillaude, 2009a, p. 368). La démarche souhaite faire la démonstration que la danse, au contraire des autres disciplines artistiques, n'a pas les possibilités (historiques, mais aussi médiumniques) de laisser des traces après son avènement sur scène qui lui permettraient le statut d'œuvre tel que les autres arts le connaissent. Spectacle et œuvre sont intimement liés. « Le spectacle ne pourrait échapper à son essentielle duplicité qu'en thématisant sur la scène son opération et en devenant à soi son propre objet » (Pouillaude, 2009a, p. 367), passage quasi obligé de la danse que l'attitude performative a valorisé.

1.4.8.1 La scène : rituel ou divertissement?

Le spectacle est régulièrement associé aux plaisirs illusoires, à la légèreté, en un mot, au divertissement[53]. Cependant, Pouillaude rappelle que « le spectacle, même le plus grotesque

---

[53] Pouillaude identifie trois nouages qui lient spécifiquement la danse au divertissement, le nouage *anthropologico-fantasmatique*, qui soutient que danse et divertissement sont liés depuis l'âge primitif, le nouage *historico-politique* qui lie la danse à la fête et aux cérémonies princières, et finalement *esthético-poétique*, qui inscrit la danse comme divertissement à l'intérieur du divertissement qu'est déjà l'opéra, donc comme divertissement au carré. Ainsi, danse et divertissement sont associés dans notre culture occidentale de multiples manières plus ou moins fondées, ce depuis que la chrétienté a cherché à l'interdire (à ce sujet, voir Frédéric Pouillaude, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse,* Essais d'art et de philosophie (Paris : J. Vrin, 2009a), 132-145.).

ou le plus obscène, contient toujours une part d'hiératisme et de cérémonial qui l'apparente directement au culte » (Pouillaude, 2009a, p. 123). C'est justement cette association qui fonde le spectacle : cette conjonction entre l'aspect rituel et frivole lui donne son caractère sacré. Ces deux faces du spectacle convergent vers un seul terme : l'« interruption ». Divertissement comme rituel introduisent dans le déroulement quotidien une forme de pause, de « syncope », ce que le spectacle propose également. Par rituel, Pouillaude entend d'abord une codification stricte de l'événement, puis une foi en l'efficacité symbolique ou sociale de celui-ci. La notion de rituel est ici dissociée de son aspect religieux, il est plutôt question de rituels profanes. La caractéristique de ceux-ci est d'être interruptive, ils suspendent le quotidien.

Le spectacle, dégagé de son aspect religieux ou politique, devient pour ainsi dire, autonome, répétable, interchangeable, donc divertissant. « Sans doute y a-t-il en tout spectacle une part de rituel et de divertissement qui excède la simple relation esthétique » (Pouillaude, 2009a, p. 129). La notion de divertissement est celle qui permettra à la danse de quitter la sphère religieuse au XVII^{e} siècle, alors que se développe la tradition de la cour et son aspect festif. Par contre, ce caractère profane adossé au divertissement n'implique en rien une disparition complète de la ritualité. Les formes et les préoccupations de cette ritualité ont changé avec les siècles, les courants, mais celle-ci subsiste, car elle est fondatrice de la structure du spectacle.

Revenons sur la définition même de rituel donnée précédemment. Nous avons d'abord vu qu'il est question d'une codification. En effet, « il n'y a pas de rituel sans quelques règles ou quelques codes, qui inscrivent *de facto* l'événement dans l'horizon de sa possible itération » (Pouillaude, 2009a, p. 198). La codification permet la répétition de l'événement. Ainsi, le cadre reste stable, et permet au contenu de varier. Ce cadre, Pouillaude le nomme par le terme grec *choréia*, qui désigne l'ensemble à la fois hétérogène et unitaire du spectacle, tel qu'il était conçu à l'époque de la Grèce antique, et tel que nous le connaissons aujourd'hui encore. « Alliage de musique, de danse, de textes, de lumières, de costumes et de décors, l'objet "chorégraphique" n'existe pas ailleurs que dans la rencontre événementielle des différents champs qui le constituent » (Pouillaude, 2009a, p. 132). La nature

« multidisciplinaire » du spectacle est aussi celle de la danse, dès lors qu'elle se spectacularise. En opposant la stricte stabilité du cadre à la variabilité du contenu, on constate que « la notion de "rituel" implique que l'événement soit toujours strictement *différent* et pourtant toujours strictement *même* » (Pouillaude, 2009a, p. 198).

1.4.8.2 La, les présence(s)

La foi donnée au caractère symbolique de l'événement, quant à elle, rend celui-ci « efficace », lui donne son aspect « magique ». « La croyance en l'efficacité de l'événement fait que ce dernier ne peut se réduire à une simple fonction de représentant et doit devenir une *présence* valant par et pour elle-même » (Pouillaude, 2009a, p. 197, je souligne). À l'idée d'interruption vient donc s'ajouter celle de la présence, « constituant le fond, ou plutôt le milieu général d'existence, la structure spectaculaire » (Pouillaude, 2009a, pp. 124-125).

Pouillaude a cherché à déterminer les constituants communs de ce qu'on nomme aujourd'hui des spectacles : un concert, une corrida, un match de foot, une cérémonie religieuse, une représentation de danse. Qu'ont-ils en commun? Tout d'abord, ils reposent sur une délimitation spatiale, et forment un site. « "Spectacle" signifierait d'abord "ce qui délimite un site en vue de l'accueil de l'événement" » (Pouillaude, 2009a, p. 154). C'est l'événement qui crée le site, le bâtiment ou l'architecture qui l'abritent n'en sont que le prolongement. Ce site est avant tout temporel, il peut apparaitre et disparaitre avec l'événement. Le spectacle advient par les actes qui le composent, et ces actes sont indissociables de la temporalité dans laquelle ils s'inscrivent. Cette inscription dans le présent, cette présence rend tout spectacle singulier. « Ce qui fait site, au bout du compte, ce n'est nullement l'espace ou l'architecture, mais bien ce "temps plein" de la présence, ce temps d'autant plus intense qu'il est voué à disparaitre sur le champ, et d'autant plus actif qu'il s'invente à chaque instant dans le jeu et le risque » (Pouillaude, 2009a, p. 155).

Hormis le site, ils ont aussi ce point commun d'avoir des spectateurs. Ce même public détermine le site par sa présence. Pouillaude définit le spectateur comme celui qui s'ennuie,

qui se met en état de vacance, donc en dehors des tâches quotidiennes. « Nous affirmons qu'être spectateur, c'est fondamentalement et au sens le plus fort du terme, s'ennuyer. Je ne peux être spectateur qu'à partir du moment où je suis intégralement et profondément désœuvré, sans tâche urgente qui m'appelle et sans engagement immédiat » (Pouillaude, 2009a, p. 156)[54]. Le spectacle, dans sa structure typique, offrirait d'entrée de jeu un espace et un temps vides, propices à cet état de vacance et d'ennui. Sièges cordés, lumières éteintes, silence, immobilité permettent de « faire le vide » avant que l'événement ne commence[55].

Ce vide est même la condition de l'efficacité du spectacle, la charge de l'événement venant se placer en contrecoup au vide qui le précède. « Un spectacle est donc la rencontre d'un temps plein et d'un temps vide, d'un temps actif qui risque et s'invente dans le jeu et d'un temps ennuyé où rien n'est donné sinon le vide de la pure durée » (Pouillaude, 2009a, p. 158). L'ennui rend le temps perceptible, dense. Acteurs et spectateurs ont ainsi chacun une temporalité propre, et la rencontre de ces deux temporalités dans un instant présent donné forme le cadre temporel de l'événement spectacle. Cependant, l'expérience reste radicalement différente, selon si l'on est sur scène ou dans la salle. La rencontre des deux temps ne signifie en rien qu'une homogénéité du vécu se produise. « La présence – de soi à soi – [...] ne produit jamais que des sensations "internes", des "kinesthésies", nécessairement dérobées à autrui et soustraites au commun de l'objectivation » (Pouillaude, 2009a, p. 76). Le spectateur, quant à lui, devient l'observateur d'une image du corps du danseur à laquelle celui-ci n'a jamais véritablement accès, cela même si sa réception outrepasse le visuel et se présente comme des amorces de mouvement dans son propre corps[56].

---

[54] Encore faut-il que le spectateur accepte de se désœuvrer ainsi, et mette de côté les préoccupations qui meublaient son esprit tout juste avant son arrivée en salle. Cela est-il même possible, ou ne participent-elles pas plutôt au sens que le spectateur dégagera de la série de signes qui lui est adressée ?

[55] Quoi qu'il s'agisse ici d'un lieu commun, car ce ne sont pas tous les spectacles qui commencent de cette façon, nous le verrons avec les spectacles analysés au chapitre 3 (p. 129 et s.).

[56] Les études sur l'empathie kinesthésique et les neurones miroirs nous ont bien aidé à le comprendre, voir la section 1.4.11.2, p. 71.

1.4.8.3 Théâtre et danse dans leur rapport au temps

La question du temps porte Pouillaude à pouvoir distinguer le spectacle théâtral du spectacle de danse. Nous avons abondamment parlé du spectacle dans son ensemble, mais la notion de temporalité permet d'être plus précis, et ce grâce à l'idée de la répétition. Le théâtre, tout comme la musique, appartiendrait aux arts à deux temps[57]. Voir un spectacle de théâtre reviendrait à assister à la mise en scène d'un texte qui précède l'événement du spectacle, qui lui préexiste, et qui est aussi répétable en dehors du contexte dans lequel il peut être présenté[58]. Le texte théâtral a une valeur en lui-même, et le spectacle en constitue l'actualisation. La scène théâtrale propose également en son sein le signe de l'action qu'elle représente, « dans la mesure où elle fait toujours signe vers un au-delà avec lequel elle ne peut se confondre, dans la mesure où elle double constamment d'un *re-présenté* son propre présent » (Pouillaude, 2009a, p. 167). Il est question ici du principe de transcendance, à travers lequel l'œuvre a une vie en dehors de l'objet qui le porte. Ce qui est raconté est détachable des corps qui l'exposent.

Le spectacle de danse semble échapper à ce statut, il se présente plutôt comme la rencontre entre différents champs disciplinaires, dans un présent qui les fait se fondre en un événement unique. Le contenu de l'événement est inaccessible en dehors de celui-ci. « La phrase chorégraphique donnée sur scène n'est plus alors l'actualisation d'un objet idéal indifférent à son contexte, mais bien plutôt la répétition ou la ré-expérimentation de ce qui

---

[57] L'argumentation de Pouillaude concernant les arts à deux temps se base sur deux régimes d'identité qui découlent de la théorie de Nelson Goodman quant aux arts allographiques versus autographiques. Ce cadre théorique lui permet d'affirmer que la danse comme spectacle n'appartient ni au régime allographique, en ce qu'elle n'admet pas de partition qui lui permettrait d'avoir une idéalité extérieure à son actualisation, et d'être en tout temps disponible pour être réactualisée; ni au régime autographique, car à partir du moment où l'œuvre peut être répétée et transmise, elle n'est pas un objet unique et singulier. Voir Frédéric Pouillaude, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Essais d'art et de philosophie (Paris : J. Vrin, 2009a), 243-263.

[58] Évidemment, le théâtre c'est plus que cela, nous l'avons vu. Le théâtre post-dramatique s'éloigne de plus en plus du support d'un texte préexistant ou du moins d'un rapport hiérarchique au texte.

étant hasardeusement advenu dans le studio ne peut faire l'objet d'aucune procédure de réitération objective » (Pouillaude, 2009a, p. 166). Le spectacle peut se donner de soir en soir, bien sûr, mais souvent sous forme d'une improvisation réitérée qui n'existe que dans le corps des performeurs qui la porte. La scène est le seul support de cette danse qui ne peut s'inscrire sur la page[59]. L'espace de la scène est essentiel à l'actualisation du temps de la danse, ce qui place la danse à la croisée des arts du temps et des arts de l'espace. Bien qu'elle ne soit pas attachée à la représentation de signes extérieurs comme le théâtre, elle n'a pas non plus la faculté de construire un monde autonome et abstrait comme celui que propose la musique.

> *Les corps matériels et sexués exposés sur la scène restent toujours de notre monde, immédiatement expressifs en deçà de toute signification assignable. De là découlerait l'immanence de ce qui se passe sur scène, de ce qui, ne renvoyant ni à la construction d'un au-delà immatériel, ni à l'en deçà bien connu des objets qui peuplent notre entourage, laisse place libre pour les événements qui arrivent ici et maintenant, sur le plateau.* (Pouillaude, 2009a, pp. 173-174)

L'œuvre de danse n'est ainsi pas la production d'une œuvre qui la précède, elle est « production-œuvre ». C'est un statut singulier pour un médium qui ne produit rien, car la danse semble n'être que pure dissipation, disparaissant aussitôt qu'apparue, s'évanouissant une fois exécutée[60]. La danse préexiste à la scène, et c'est cette dernière qui tente de l'ancrer dans le statut d'œuvre, de la rendre « productive ». Dans la chaine chronologique de Pouillaude, le spectaculaire précède et englobe les pratiques en danse. Le chorégraphique, dans sa perspective scénique, s'impose ensuite, de manière assez récente. Les codes du rituel seraient équivalents aux codes de la scène[61]. La scène permet donc à la danse

---

[59] Pouillaude fait bien mention des différents systèmes de notation que l'histoire de la danse a connus, mais selon lui, ils n'opèrent pas de la même manière que le système de notation musicale, et ne sont pas en mesure de « conserver » les œuvres à proprement dit.

[60] C'est d'ailleurs un des arguments de Pouillaude qui l'amèneront à parler de *désœuvrement* chorégraphique.

[61] La danse comme pratique scénique n'a d'ailleurs pas produit son propre lieu. Elle s'est insérée dans le dispositif qu'on avait conçu pour l'opéra et le théâtre sans réussir à s'imposer suffisamment pour générer un espace architectural qui lui serait propre. À ce sujet voir : Julie Perrin, *Figures de l'attention: cinq essais sur la spatialité en danse*, (Paris : Les Presses du réel, 2012).

d'échapper à l'absence d'œuvre. L'expérience du danseur, traversant le dispositif scénique, se transforme en adresse. Cette adresse, même des plus énigmatique, abstraite, voilée, laisse tout de même transparaitre un certain sens. Nous venons de le voir, le simple fait des corps sur scène est déjà porteur de sens, d'un Je à un Tu. Nous pourrions donc résumer ainsi : « la danse n'échappe à l'absence d'œuvre qu'en produisant du sens, lequel ne s'adresse à autrui que selon un dispositif établi, nommé "scène" » (Pouillaude, 2009a, p. 91). Le dispositif commande l'événement, et fait passer la danse d'expérience solipsiste à objet public.

> *D'un côté des gens attendent et ne font rien [...] de l'autre certains agissent, effectuent, s'agitent (ou pas). Surtout, nous savons que ces deux choses doivent arriver* en même temps, *selon une forme de coexistence qu'il nous faut bien pour l'instant qualifier de* contingente. *[...] Un certain événement, celui-là même au nom de quoi se délimite la* scène, *ouvre un espace de coexistence, instaure un « nous » de simultanéité. [...] Il faut qu'un supplément advienne. La seule présence ne suffit pas. [...] On attend que la coexistence de ceux qui font, de ceux qui ne font pas, et de leur ensemble, échappe enfin à la pure absence de fondement en laquelle elle s'origine, et se réinstaure autour d'un « commun » quelconque [...], sous forme de communauté avérée.* (Pouillaude, 2009a, pp. 359-360)

1.4.9 Les fabriques de la danse : Simon Hecquet et Sabine Prokhoris

Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, à travers les *Fabriques de la danse* (2007), apportent un éclairage qui précise d'autant plus cette chaine que nous venons d'évoquer, qui permet à la danse de passer par le dispositif scénique pour devenir une adresse dirigée vers un « Tu ». Leur ouvrage, qui traite des systèmes d'écriture et de notation en danse, contient tout un chapitre sur les mécanismes de production, d'adresse et de réception/traduction.

Partons d'abord de l'artiste en danse. Pour pouvoir adhérer, disons, au dispositif de la scène, il aura comme point de départ la sensation de son propre corps en mouvement. Il devra, pour la transmettre, en faire une traduction, c'est-à-dire, l'organiser, la rendre « présentable ». Dans ce travail, se mettent en œuvre différentes opérations d'analyse de la sensation, de l'expérience, à travers lesquelles l'autre est déjà présent. « La réaction de

l'autre certes ne précède pas le message, mais [...] elle est néanmoins présente, en creux, dans la façon dont ce message se constitue [... ce qui détermine] la manière dont [la figure] se verra traduite, fruit, nécessairement, de certains choix, conscients ou inconscients » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 42). Le destinataire s'inscrit à la fois comme source. Le Je, ce Je de la danse qui se passe de personnage, ce corps dansant qui s'éprouve im-médiatement[62], contient déjà l'autre.

Ces analyses se font de manière stratégique, en ce qu'elles ont pour visée de produire des effets sur leur destinataire. L'intention d'adresse évacue d'emblée toute forme de neutralité. Cette traduction forme « un passage, au cours duquel quelque chose se perd, mais à la faveur duquel aussi se *crée* autre chose » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 42). Ce quelque chose qui se crée, nous pourrions le qualifier de production de signes. Or toute production de signes inclut d'emblée une dimension relationnelle, qui se base sur un système de signifiants a priori partageables. L'adresse suppose « de susciter des représentations chez l'autre et d'obtenir de lui des réactions : d'agir sur lui » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 40). Les actions posées, une fois sur scène, deviennent des signes, car susceptibles d'être interprétées par un tiers. Dans le cas de la danse, on parle de signes expressifs.

« Représentée sur une scène, la présentation "expressive" appartient clairement à l'univers signifiant, relève donc d'un code, et il faut l'interpréter ou, pourrions-nous dire aussi, la traduire » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 38). Le destinataire opère donc lui aussi une traduction, car « sentir, c'est *déjà* traduire » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 45). Les signes sont d'abord reçus par son corps, puis perçus, mis en forme. La perception est déjà active, elle suppose de se faire une idée de ce qui nous parvient, d'en prendre la mesure. Il s'agit d'ordonner, construire des relations, distinguer des éléments en les extrayant du chaos (nous revenons ici à la notion de vectorisation, cf. *infra* p. 58). « C'est donc un mouvement, par lequel un ensemble de sensations deviendra vecteur de signification » (Hecquet et

---

[62] Sur l'aspect « im-médiat » de la danse, voir Miriam Fischer, «Jean-Luc Nancy : la danse comme pensée», dans *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, sous la dir. de P. Gioffredi (Paris : L'Harmattan, 2009)., et Marie Bardet, *Penser et mouvoir : Une rencontre entre danse et philosophie,* (Paris : L'Harmattan, 2011).

Prokhoris, 2007, p. 43). La perception des signes se produit en même temps que celle de leur cadre. Percevoir le monde, c'est aussi percevoir la perspective qu'on emprunte pour l'expérimenter. Le cadre est un dispositif structurant de l'activité perceptive, dispositif dynamique et non un moule figé. Finalement, cette perception est toujours une perception de nous-mêmes, et ce qu'on distingue, on le distingue toujours par rapport à soi.

1.4.10 La danse performative de Céline Roux

L'ouvrage de Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, 1993-2003* (2007), a le bénéfice d'apporter des précisions non seulement sur la danse, mais surtout sur les spectacles de danse actuels[63], et c'est sous cet angle que nous le regarderons. L'ouvrage retrace plus largement tout ce que cette attitude performative est venue transformer, autant dans les corps, dans les œuvres, chez les artistes que dans les théâtres. Il s'agit d'un nouveau rapport au réel, à la communauté, au corps, au phénomène du spectacle vivant, que les artistes ont fait apparaitre à travers leurs propositions hors normes, hors champ, hors site. Il est impensable pour la recherche actuelle de ne pas prendre en compte les nouvelles frontières que ces propositions artistiques ont fait naitre en repoussant celles qui préexistaient, ou encore en les invalidant. Le spectacle de danse performatif, en déployant de nouveaux modes de visibilité, se livre autrement.

Les pratiques en danse performative ont interrogé les différents lieux communs du spectacle tel qu'il a été abordé à l'époque moderne, c'est-à-dire dans sa configuration où la salle, passée au noir et remplie de spectateurs immobiles, fait face à la scène où l'œuvre s'organise selon une certaine hiérarchie du regard[64]. La notion de représentation, emblème de cette organisation spatio-temporelle classique du spectacle, est remplacée par la notion

---

[63] Car, malgré le décalage temporel entre 2003 et aujourd'hui, la réflexion de Roux demeure actuelle.

[64] Nous parlons ici de la prédominance du sens de la vue sur les autres sens, mais également de l'organisation spatiale de l'œuvre qui hiérarchise les éléments à voir.

de présentation, liée à la présence. « L'idée de la "présence", contrairement à la notion de représentation qui tend à séparer la vie réelle de la présence sur scène, abolit la séparation traditionnelle entre espace scénique et coulisses » (Roux, 2007, p. 82). Le contenu des spectacles est réfléchi en termes d'action plutôt qu'en termes d'objets, on ne pense plus à un objet chorégraphique, mais plutôt à une installation, un protocole, un laboratoire, une mise en jeu, un environnement. Les règles sont toujours présentes, mais elles se sont transformées en des cadres qui invitent le spectateur à l'expérimentation. La danse performative n'abandonne pas les codes du spectacle pour autant, elle « se réapproprie la salle de spectacle, le théâtre, pour questionner, tester et inventer de l'intérieur [...] imbriquant les normes traditionnelles du spectacle chorégraphique à l'héritage performatif des années 60 et 70 » (Roux, 2007, p. 98)[65]. Elle met en abyme la notion de spectacle.

La présence, plutôt que la « re-présence »[66], crée des zones d'indiscernabilité qui font « osciller le spectateur entre perception imaginaire et perception réelle, l'interrogeant sur ce qu'il est amené à vivre » (Roux, 2007, p. 134). Selon Roux, l'attitude performative, en dépassant la mise en scène, passe par la mise en jeu et finit par atteindre la mise en vie : le spectacle est non plus seulement donné à voir, à entendre, mais à vivre. L'héritage médiumnique de la proposition colore et dirige cette mise en vie, qui « a pour but de déclencher ou d'intensifier un processus social mêlant les différentes acceptions du vocable "spectacle" à une réalité qui se vit ici et maintenant » (Roux, 2007, pp. 86-87). Ainsi, l'artiste en danse devient non seulement un critique du monde, de la société dans laquelle il vit, mais aussi des paramètres de présentation de son œuvre : le spectacle, la chorégraphie, la danse, voire lui-même comme personne et comme artiste/danseur. Cette visée suppose de s'exposer sans artifices, en dehors de l'incarnation d'un personnage ou d'un sentiment, pour

---

[65] Il faut cependant nuancer ce propos pour éviter de tomber dans les généralités. Nous dirons avec Charmatz et Launay que « ce n'est pas parce qu'on sort des théâtres qu'on ne se soumet pas à ses conduites réglées et, qu'y étant, on s'y soumet forcément » (*Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Parcours d'artistes (Pantin, Dijon, France : Centre national de la danse ; Presses du réel, 2003), 16.). Il faut cependant reconnaitre que les œuvres « limites », qui ont effectivement questionné et déplacé les frontières du spectacle, se sont grandement multipliées depuis le milieu des années 90, en Europe puis ici en Amérique du Nord.

[66] Présenter à nouveau, comme le fait la représentation.

pouvoir se rapprocher d'une temporalité partagée plus près de celle qu'on vit dans la société. « L'attitude performative suggère une renégociation du public et du privé en entrant et sortant constamment de l'image » (Roux, 2007, p. 168), et en faisant acte d'une présence qui se veut concrète.

Nous l'avons vu, le spectacle suppose un processus de monstration. Dans le cas de la danse, le corps, son élément prioritaire, est présenté selon trois niveaux. Le premier est celui du corps réel, celui de la personne, consciente, dans sa réalité et son individualité. Le deuxième est celui du corps imaginaire, celui qui « développe l'imagination, l'inventivité et suscite des sentiments inhérents à sa présence et à sa capacité dansante » (Roux, 2007, p. 206). Finalement, le corps est présenté dans son rapport symbolique à la chorégraphie, il devient vecteur de l'héritage ou du désaveu des traditions et du système chorégraphiques dans lesquels il évolue. Le corps du spectateur est lui aussi à la fois individuel et libre, et marqué, conditionné par les valeurs de sa communauté. L'attitude performative jongle avec ces différents niveaux de corps impliqués dans le spectacle. Elle « entraine le spectateur à réfléchir et à agir en tant qu'individu libre et non contraint, mais responsable de ses actes et de sa présence dans la proposition artistique et au sein du groupe social qui l'entoure et auquel il appartient » (Roux, 2007, pp. 221-222).

1.4.11 D'autres apports à la recherche en danse

La recherche en danse a généré d'autres excellents ouvrages. Nous en mentionnerons quelques-uns ici, cependant nous n'approfondirons pas leur contenu, car il se situe en périphérie de la présente recherche.

1.4.11.1 L'analyse de spectacles

On retrouve dans la littérature en danse deux ouvrages qui se proposent d'analyser des spectacles, celui de Fontaine (2004) par la question de la temporalité, celui de Perrin (2012)

par la question de la spatialité. Dans son ouvrage *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*, Perrin interroge le dispositif architectural et spatial des œuvres. La spatialité de l'événement spectaculaire devient « un paramètre particulièrement actif dans la construction du régime de visibilité et d'attention inventé par chaque œuvre » (p. 245). L'œuvre, par la façon dont elle investit le dispositif scénique et théâtral, contient donc son propre mode d'adresse. « Comment l'œuvre ménage-t-elle en son sein des espaces de rencontre témoignant d'une pensée du public? » questionne Perrin (2012, p. 19). L'attitude de l'artiste envers l'espace constitue une porte d'entrée vers l'œuvre.

1.4.11.2 Les phénomènes de la réception

Il existe également deux études de terrain importantes sur la réception de la danse. L'une, anglaise (Reason et Reynolds, 2010), et l'autre, française (Guy, 1991, 2007, juin), proposent toutes deux une catégorisation des postures spectatorielles. La stratégie de catégorisation des spectateurs ne sera cependant pas privilégiée dans le cadre de cette recherche. D'autres auteurs ont quant à eux tenté de définir les différentes stratégies de réception du spectateur (Crémézi, 2002; Guisgand, 2006; Lefevre, 2006). L'article de Lefevre, *L'expérience de la réception du spectacle en danse contemporaine* (2006), fait état d'une « logique du doute » qui s'installe dans la réception du spectateur face aux propositions dansées hors normes : « doute identitaire, doute sur les valeurs dominantes posées par la société, doute sur le normal et la norme, doute pour penser le monde » (Lefevre, 2006, p. 297). La logique du doute fait apparaitre le « corps du doute », forme de « déplacement de la pression normative » (Lefevre, 2006, p. 296) à travers lequel le spectateur aiguise peu à peu sa sensibilité à la différence. Les œuvres chorégraphiques contemporaines invitent à une « rupture avec le réseau symbolique normatif sur le corps dansant » (Lefevre, 2006, p. 298), elles « rendent visibles les changements d'expression identitaires » (Lefevre, 2006, p. 296). Les côtoyer rendrait plus ouvert à accepter l'ébranlement des genres, des identités, des définitions de performance que la société actuelle questionne; elles nous prépareraient à les confronter.

D'autres études ont approfondi la question de l'empathie kinesthésique face au spectacle de danse, et par extension celle du travail des neurones miroirs. On retrouve cette préoccupation phénoménologique chez des auteurs comme Susan Leigh Foster (2008). Elle retrace l'historique de cette notion, de son lien avec la danse depuis les articles de John Martin au début du XXe siècle, jusqu'aux recherches de Berthoz et Hagendoorn sur le rôle des neurones miroirs et du système nerveux dans notre réception des œuvres dansées, en relation avec notre propre expérience du mouvement. Christine Leroy a également appuyé ses recherches sur l'empathie kinesthésique dans des articles (2011, 2013) qui tracent de nombreux liens entre la transmission « de chair à chair » et l'« é-motion » comme « source de motion » (2011, p. 46). Cette notion d'« é-motion », on la retrouve aussi chez des auteurs comme Fischer (2009) et Bardet (2011), toutes deux relayant la pensée de Jean-Luc Nancy. D'autres auteurs en danse (Crémézi, 2002; Guisgand, 2002; Leao, 2003; Verlinden, 2013) ont également fait mention du rôle de l'empathie kinesthésique dans leurs travaux.

1.4.11.3 Les recherches universitaires

Mentionnons finalement certains groupes de recherche universitaires qui se penchent sur des questions similaires aux nôtres. Le plus près de nous est le PRINT, Le Groupe de recherche sur les pratiques interartistiques et scènes contemporaines[67], qui a tenu en 2016 des chantiers de réflexion intitulés *Coprésence et expérience dans les pratiques interartistiques contemporaines* auxquels nous avons pris part[68]. L'équipe de recherche compte pour membres Marie-Christine Lesage et Émilie Matz-Kuhn, respectivement professeure et chargée de cours au département de théâtre de l'UQAM. Toutes deux ont entre autres développé une *Cartographie des modalités de coprésence acteurs spectateurs sur la scène contemporaine*[69], inspirée des réflexions de Mervant-Roux.

---

[67] http://scenesinterartistiques.uqam.ca

[68] Les 25 et 26 février 2016.

[69] Cette cartographie a été présentée le 28 mai 2014 lors d'une conférence d'Émilie Matz-Kuhn adressée aux étudiants du séminaire EST840H au département de théâtre de l'UQAM. Elle s'organisait pour l'occasion autour

En France, le NoTHx (Nouvelles Théâtralités) accueilli par le laboratoire THALIM (Théories et histoires des arts et des littératures de la modernité, UMR7172 CNRS/ENS /U. Paris3)[70], est une jeune équipe qui se penche sur les spectacles récents (15 dernières années) et tente de repenser les outils nécessaires pour les appréhender. On compte parmi l'équipe Bénédicte Boisson, maitre de conférences en études théâtrales à Rennes, dont la thèse doctorale s'intitule *Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy*[71], et Laure Fernandez, post-doctorante, auteure de différents articles tant sur le théâtre que la danse. Citons finalement le ReSIC : Information et Communication, groupe de recherche multidisciplinaire basé à l'Université libre de Bruxelles en Belgique[72]. Un des volets du Research Center in Information and Communication concerne l'approche sémiotique des phénomènes de représentation. On y retrouve la maitre de conférence Catherine Bouko ainsi qu'André Helbo à titre de professeur et directeur de la filière en arts du spectacle vivant. Helbo dirige également la revue *Degrés*. Est associée au ReSIC comme expert de la danse, Élodie Verlinden, docteur dont la thèse s'intitule *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*[73].

Ces trois groupes de recherche, quoique liés à la danse par son statut d'art de la scène, n'ont pas à notre connaissance développé un discours ou des recherches qui seraient spécifiques à la danse, hormis Élodie Verlinden qui a publié à son compte des articles sur la danse à l'intérieur d'ouvrages collectifs du ReSIC (2011, 2013).

---

du théâtre documentaire. Comme nous nous y réfèrerons plus tard dans ce mémoire, elle apparait à l'ANNEXE A du présent document, p. 267.

[70] http://www.nothx.org

[71] non publiée.

[72] https://www.ulb.ac.be/rech/inventaire/unites/ULB718.html

[73] Paru en 2016 sous la référence : Élodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant : réflexion critique sur la construction des savoirs*, Dramaturgies (Bruxelles, Belgique : P.I.E. Peter Lang, 2016).

1.5 Cadre théorique et méthodologique

1.5.1 Cadre théorique

1.5.1.1 Don et contre-don

La revue des écrits nous aura permis de mesurer l'importance de chacun des pôles du spectacle vivant. Les corps de chacun, celui de l'artiste comme du spectateur et de l'œuvre, se placent en situation de coprésence pour permettre à l'expérience du vivant de se faire. L'œuvre, ou production-œuvre, se construit à partir d'un point de vue, d'un parti-pris emprunté par l'artiste. Cependant, dès le départ, l'autre est déjà considéré, et l'œuvre se construit autour du fait qu'elle est destinée à être adressée (et ce, peu importe son niveau de visibilité). L'artiste s'appuie sur un ensemble de savoirs, inscrit son travail dans une tradition particulière liée à sa discipline, dans une culture donnée. À travers la partition de l'œuvre se forme une sous-partition porteuse de cette technique et de cette culture. Partition et sous-partition sont les constituants de l'œuvre. Celle-ci s'exprime donc dans une forme rituelle dans laquelle l'artiste intègrera des variations individuelles.

Nous l'avons vu avec Pouillaude, l'œuvre de danse acquiert son statut uniquement par son passage à la scène. Elle est, la plupart du temps, une réitération d'une expérience faite dans le studio de répétition, que les danseurs réactualisent avec et par leur corps. Elle devient ainsi évènementielle, chaque réitération étant unique en raison de sa nature contingente[74]. Cette contingence s'explique en partie par les spectateurs qui sont présents pour recevoir l'œuvre. L'artiste s'adresse à eux dans un système de don/contre-don qui engendre une boucle de rétroaction autopoïétique. Le contre-don est une réponse corporelle à l'adresse que suppose le spectacle. Elle est principalement involontaire ou non intentionnelle. Le spectateur est ainsi responsable de la bonne marche du spectacle, d'un certain respect de

---

[74] Chaque représentation de l'œuvre étant unique, on parle ici d'immanence plurielle. À ce sujet, voir Frédéric Pouillaude, *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Essais d'art et de philosophie (Paris : J. Vrin, 2009a), 243-263.

l'œuvre (son attention est sacrificielle) dont les rouages s'acquièrent à travers un savoir-être et des techniques du corps propres à la situation. Malgré cette marche à suivre, sa présence et son écoute corporelle rendent le déroulement de l'événement hautement imprévisible. Le début du spectacle donne donc le coup d'envoi à cette boucle infinie d'énergie qui circule de manière imprédictible entre les vivants, produisant ainsi l'unicité du moment. Le sens se crée, *sens* comme dans direction, de Je à Tu.

1.5.1.2 Cadrer/décadrer/recadrer

La coprésence et la boucle de rétroaction qui l'accompagne ne sont cependant pas complètement libres dans leurs actions/réactions, sous peine de transformer l'événement en chaos. Ils s'inscrivent dans un cadre particulier qui est celui du dispositif spectaculaire. Il s'agit d'un cadre souple et poreux, mais qui toutefois balise de manière assez précise la conduite de l'événement : il y aura des regardants et des regardés, et leurs actions se feront selon les normes en vigueur, les règles de l'art. Plus précisément, les contraintes s'expriment sous la forme de trois cadrages, spectaculaire, théâtral et dramatique, comme trois couches de balises qui permettent de déterminer et définir l'événement, de le sortir du fait social pour en faire un spectacle. Alors que les cadres théâtraux et dramatiques sont souvent transgressés, le cadre spectaculaire demeure.

La délimitation s'exprime aussi dans l'espace par le site. Qu'il soit physique (architecture de la salle de spectacle, mais aussi séparation salle/scène, cadre de scène, etc.) ou représenté (comme dans le cas des œuvres *in situ* par exemple), le rassemblement en coprésence des différents acteurs du spectacle crée un site temporaire qui contient l'événement. Les marques du spectaculaire sont visibles au-delà des murs. Elles se remarquent dans nos états de corps, notre comportement, notre attitude comme regardé et comme regardant. Bien que nos réactions soient imprévisibles, le cadre, lui, se forme de manière intentionnelle. On peut croiser le spectacle par hasard, mais une fois la situation identifiée, on se place intentionnellement dans le rôle du spectateur. Le plaisir que la situation procure est tel, car il est un plaisir conscient, conscient de la nature de celle-ci et de ses enjeux.

Ces cadres, ces codes, ces règles sont aussi là pour être éventuellement transgressés, dans un jeu de ping-pong avec les attentes que le spectacle peut susciter. Comme le mentionne Christian Ruby, la règle de l'art est rebelle :

> *[Elle] ne s'identifie ni à une loi (au sens politique... ou au sens scientifique...), ni à un ordre (la contrainte de respecter telle attitude), ni à un commandement (le décret officiel d'une autorité), ni à une directive (académisme), et encore moins à une recette (à appliquer ou à transmettre) ou à un canon préétabli (celui de la « bonne règle » ou d'un « dictionnaire des règles »).* (1998, cité dans Lachaud, 2005, p. 178)

Ces jeux n'ont de sens que perçus relativement aux règles qu'ils entendent secouer. Ils ont cependant le bénéfice de souligner l'aspect vivant de l'expérience, de lui permettre de dépasser la technique et de sortir du comportement conventionné. Dans la tendance des spectacles actuels (cf. *infra* p. 6), les conventions sont au contraire souvent absorbées et dépassées par l'œuvre et le mode de réception qu'elle suppose, quitte à ce que le spectateur y perde parfois ses repères, et/ou se voit obligé de s'en créer de nouveaux.

1.5.1.3 La vraisemblance comme moteur

En filigrane de l'événement se place le souci de la vraisemblance. Vérité cachée sous la fiction, la vraisemblance est un des éléments essentiels de la bonne marche de l'entreprise du spectacle. Pour que le spectacle opère, le spectateur devra être en mesure d'octroyer à la fiction une crédibilité, rendue possible par son adhésion à ce qui est représenté. Ce qui est *re-présenté* au sein du spectacle doit donner l'illusion qu'il est *présenté*, alors que le spectateur reste conscient de la *re-présentation*. L'artiste s'appuie sur sa réalité pour créer un événement imaginaire qui sera *re-vécu* sur scène avec un souci d'authenticité. Le spectateur arrive de sa propre réalité et souhaite se prêter au jeu de la fiction. Tous savent qu'on fait semblant, la condition est même indépassable, tout ce qui est fait sur scène aura toujours valeur de partition. Mais le spectateur qui joue le jeu et sait bien tenir son rôle aura comme bénéfice un vécu réel de l'expérience, vécu sensoriel, émotionnel. La fiction de

l'événement est réellement ressentie. La coprésence est « corporéelle ». L'acceptation de la fiction lui permet de s'ancrer dans la réalité.

Le corps du danseur, une fois sur scène, est habillé d'un voile de fiction qui double la vérité de sa chair. Nous ne le percevons jamais uniquement pour ce qu'il est, mais aussi pour ce qu'il représente. Le corps de chair, corps réel, nous ramène à notre propre être-au-monde corporel, il profère au spectacle une qualité matérielle incontournable, une appartenance directe à notre monde. Il est doublé par le corps imaginaire, porteur de la symbolique de l'œuvre, un corps déréalisé par la métafiction des sensations. Les fluctuations entre ces corps créent chez l'observateur une oscillation entre le réel et l'imaginaire, l'état-seuil. Les spectacles actuels manient cette oscillation jusqu'à créer des zones d'indiscernabilité où la frontière entre réel et fiction est brouillée. Cette frontière n'a d'ailleurs jamais été totalement franche, entre la réalité du vécu quotidien et la fiction présentée par le spectacle se déploie un continuum réel/fiction dont la porte du théâtre n'est absolument pas la frontière. Le spectacle peut être perçu comme un dispositif qui ne sert qu'à mettre en lumière l'aspect fictionnel de la vie et l'aspect réel de la scène.

1.5.1.4 L'acte de foi

Pour que quelque chose se passe, pour être en mesure de donner de la crédibilité à l'expérience, il faut faire acte de foi. Cette disposition d'esprit est essentielle à la coopération que nécessite l'événement. L'adhésion demandée aux spectateurs rappelle la croyance religieuse, tout comme le rituel qui entoure le spectacle et sa manière de s'adresser aux masses. La mise à distance du spectateur donne à certains spectacles une aura sacrée, le vedettariat place certains spectateurs en posture d'adoration face aux artistes. Quoique certains traits soient semblables, il faut cependant distinguer le religieux de l'art. Nous l'avons vu, la croyance est dans le cas qui nous occupe soutenue par la conscience de la fiction, et c'est exactement ce qui fait sa force. D'un côté, tout ce qui advient à l'intérieur du dispositif du spectacle se déroulera selon des règles bien établies (qui a priori existent pour réguler le comportement de chacun, évitant ainsi des lésions physiques ou psychologiques

graves), et y restera (là encore, c'est un apriori). D'un autre côté, le vécu du spectateur (voire celui de l'artiste), lui, est réel et risque de survivre à l'événement, de laisser des traces qui perdureront au-delà du temps du spectacle. Sa participation est corporelle et affective.

De plus, la manière dont le spectacle mobilise les spectateurs comme groupe, et provoque ce « recevoir-avec » et « vivre-avec », lui donne cet aspect communautaire qui fait osciller chaque participant entre le vécu individuel et collectif. On parle alors de consentement social, d'accord commun. Et c'est d'un commun accord qu'on donne crédibilité au spectacle, comme ayant le pouvoir paradoxal de rester fictif à l'extérieur de soi, mais d'être bien réel à l'intérieur. C'est peut-être là que réside la magie de la représentation.

1.5.2 Méthodologie

Pour répondre à ma question de recherche « quelles sont les forces en jeu dans le spectacle vivant? », j'entends analyser une série de spectacles à laquelle j'ai assisté à titre de spectatrice.

1.5.2.1 Choix du corpus d'œuvres

Au printemps 2014, j'ai fréquenté assidument la huitième édition du festival TransAmériques. Pendant le festival, j'ai vu 15 spectacles différents de la programmation, autant des spectacles de danse que de théâtre et de performance. Tous se réclamaient être des spectacles vivants en art de la scène. Douze de ces spectacles m'ont été imposés dans le cadre d'un séminaire que j'ai suivi, et qui s'est inscrit dans mon parcours académique à la maitrise. Intitulé *Séminaire thématique — Festival TransAmériques : Théâtralité, performativité et corporéité* (EST-840H), il était animé par Marie-Christine Lesage et Angela

Konrad[75]. À cette sélection, j'ai ajouté le spectacle d'ouverture (œuvre de théâtre), et deux spectacles de danse qui n'étaient pas au programme du séminaire.

Les 15 spectacles auxquels j'ai assisté sont les suivants (dans l'ordre chronologique où je les ai vus) :

1. *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix* – Alexandre Fecteau / Collectif Nous sommes ici & Théâtre Dubunker
2. *Sad Sam Lucky* – Matija Ferlin / Emanat Institute
3. *Snakeskins* – Benoît Lachambre / Par B.L.eux
4. *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* – Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro
5. *Culture, administration and trembling* – Antonija Livingstone & Jennifer Lacey
6. *Built to last* – Meg Stuart / Damaged Goods
7. *Hate radio* – Milo Rau / IIPM – International Institute of Political Murder
8. *Les particules élémentaires* – Julien Gosselin / Si vous pouviez lécher mon cœur
9. *D'après une histoire vraie* – Christian Rizzo / L'association fragile
10. *Germinal* – Antoine Defoort et Halory Goerger / L'amicale de production
11. *De repente fica tudo preto de gente* – Marcelo Evelin / Demolition Inc.
12. *Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* – Trajal Harrell
13. *The pixelated revolution* – Rabih Mroué
14. *Klumzy* – Nicolas Cantin
15. *Paraíso - Colecção privada* – Marlene Monteiro Freitas / Bomba Suicida

Parmi cette banque, j'ai choisi de faire une analyse plus approfondie des spectacles signés par des chorégraphes, ou se voulant appartenir au champ de la danse ou de la

---

[75] « L'objectif du cours consistera à croiser les regards théoriques et pratiques, en étudiant des créations théâtrales et chorégraphiques selon les deux perspectives disciplinaires. Les notions de théâtralité, corporéité, performativité, entre autres, serviront de balises pour analyser et discuter des œuvres au programme. » Tiré du plan de cours du séminaire EST-840H, non publié.

danse/performance. L'objectif ici est de vérifier, dans un premier temps, comment la question de recherche peut faire surgir des éléments qui seraient communs à une certaine pratique disciplinaire qui est la mienne. Les spectacles appartenant plutôt au champ du théâtre seront ramenés dans la discussion finale au Chapitre 3, p. 129.

Les spectacles retenus sont donc ceux-ci :

1. *Sad Sam Lucky* – Matija Ferlin / Emanat Institute
2. *Snakeskins* – Benoît Lachambre / Par B.L.eux
3. *Built to last* – Meg Stuart / Damaged Goods
4. *D'après une histoire vraie* – Christian Rizzo /L'association fragile
5. *De repente fica tudo preto de gente* – Marcelo Evelin / Demolition Inc.
6. *Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* – Trajal Harrell
7. *Klumzy* – Nicolas Cantin
8. *Paraíso - Colecção privada* – Marlène Monteiro Freitas / Bomba Suicida

Le spectacle *Culture, administration and trembling* d'Antonija Livingstone a dû être laissé de côté, faute d'avoir accès à une vidéo de l'œuvre pour fin d'étude. J'analyserai donc en profondeur huit expériences suivant une grille que j'élaborerai à partir des notions clés vues dans la section 1.5.1, p. 74[76]. Les sept autres spectacles serviront quant à eux de base pour donner des exemples ou appuyer certaines réflexions. Des extraits vidéos (ou parfois l'intégrale) de ces œuvres peuvent être visionnés en suivant les liens de l'ANNEXE C, p. 270.

1.5.2.2 Documentation

Dans le cadre du séminaire suivi, douze spectacles ont été discutés en classe et ont fait l'objet d'analyses et de présentations de la part des étudiants pendant lesquelles j'ai pris des notes. Pour ma part, j'ai présenté une analyse du spectacle *Culture, administration and*

[76] Les spectacles seront présentés plus en détail au Chapitre 2, p. 89.

trembling d'Antonija Livingstone (2014a), et un essai intitulé *Trois régimes d'attention pour une danse de l'être-ensemble : analyse de trois spectacles présentés au FTA 2014* (2014b) qui ciblait spécifiquement les spectacles de Livingstone, Harrell et Rizzo. Ces deux documents, tous comme les commentaires et analyses de mes collègues, serviront d'outils. Il est à noter que trois spectacles, celui d'Evelin, de Fecteau et de Freitas, n'ont pas fait partie de cet exercice commun vécu en séminaire.

J'ai aussi amassé lors du festival une somme importante de documentation sur les 15 spectacles, mais aussi sur les auteurs, les compagnies et leur parcours. J'ai pu récupérer les dossiers de presse préparés par le Festival en amont des spectacles, qui comportent :

- tous les crédits de l'œuvre;
- quelques extraits de presse concernant soit des œuvres antérieures, soit des représentations antérieures de l'œuvre;
- un entretien avec le chorégraphe;
- une description sommaire de la pièce (titrée *Quelques mots sur [titre de l'œuvre]*);
- un descriptif de la compagnie le cas échéant;
- la biographie des principaux artistes;
- la fiche de tournée du spectacle.

Les dossiers de presse se destinent d'abord aux journalistes qui écriront sur les œuvres. Cependant, plusieurs de ces informations étaient rapportées dans le programme de soirée. J'ai également colligé les prépapiers et les critiques qui ont été écrits autour des présentations montréalaises des œuvres, où l'on peut retrouver des entrevues supplémentaires avec les artistes, ainsi que des comptes-rendus subjectifs d'une des représentations (le journaliste pouvant être perçu ici comme un spectateur qui rapporte ses impressions sur son expérience)[77]. Le Festival a sa propre revue de presse des spectacles

[77] J'ai fait le choix de m'en tenir à la documentation de presse entourant les spectacles montréalais, d'une part parce que c'est dans ce contexte que j'ai vu ces spectacles, mais aussi parce que certains spectacles ayant des

que j'ai également pu obtenir. J'ai pu collecter treize des vidéos des œuvres via le CEDEST de l'UQAM (Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre), donc toutes sauf celle du spectacle de Livingstone et de Mroué. Durant les représentations, j'ai pris des notes spontanées et mis par écrit mes impressions, pendant ou juste après les spectacles. J'ai retranscrit ces notes dans les heures ou les jours suivants, en y ajoutant des photos des différents moments du spectacle trouvées sur internet, constituant ainsi un journal de spectateur.

1.5.2.3 Grille d'analyse

Il s'agira dans ce mémoire de voir comment la théorie développée au premier chapitre rencontre, ou pas, l'expérience du spectacle vivant telle que je l'ai vécue. Pour ce faire, j'ai parcouru plusieurs grilles d'analyse existantes[78] pour l'observation de la danse. À partir de ces modèles, j'ai créé ma propre grille d'observation des spectacles (voir l'ANNEXE B, p. 267) qui découle de la théorie précitée, et qui se divise en quatre grandes catégories :

1. Don et contre-don
2. Cadrer/décadrer/recadrer
3. La vraisemblance comme moteur
4. L'acte de foi

Ces quatre catégories se déclinent sous forme de questionnaires qui me permettront d'approcher les œuvres selon différents angles, et de dégager des observations probantes qui sauront, ou non, se placer en écho au contenu théorique. Il s'agit donc, pour chacune de ces catégories, de déterminer quels sont les signes qui pourraient apparaitre dans l'œuvre,

---

fiches de tournée bien garnies, et certains artistes ayant de longues années de carrière, le volume de documentation aurait été trop grand et disproportionné par rapport à d'autres.

[78] Celle de Pavis, publiée dans Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Fac Arts du spectacle (Paris : Armand Colin, 2005), 42-44. Celle de Martin, développée selon Adshead, Briginshaw, Hodgens et Huxley, et celle de Konrad distribuée pendant le séminaire EST-840H.

et témoigner de la validité de la théorie. Nous avons donc formulé des questions qui, nous l'espérons, permettront de mettre en lumière ces signes. Les questions s'adressent à plusieurs paramètres de l'œuvre : le parti-pris esthétique de l'œuvre, sa manière d'investir l'espace et le temps, sa manière de travailler le corps, mais surtout, le type d'expérience qu'elle propose au spectateur, et son parti-pris quant à sa manière de s'inscrire, ou non, dans la tradition des arts de la scène. Nous avons tenté, en élaborant nos questions, de veiller à bien adresser tous les lieux communs et coutumes de la scène, ceux qui sont prétendument mis à mal par les arts performatifs actuels, pour bien faire ressortir si cela se passe vraiment, et si oui, comment. Les quatre grandes catégories nous sont apparues comme quatre grands axes à interroger, ce que nous ferons à l'aide de six groupes de questions par axe. Ces vingt-quatre groupes de questions couvrent à notre avis l'ensemble de la matière précédemment déployée dans notre cadre théorique (cf. *infra* p. 74). Cette grille constituera l'outil principal d'analyse des spectacles.

1.5.3 Positionnement du projet de recherche

1.5.3.1 Pour une approche en paysage

Analyser huit œuvres est un travail colossal. Il m'apparait cependant essentiel pour rendre compte des dynamiques qui sont en jeu dans l'expérience globale du spectacle. Ce qui m'intéresse, c'est la notion de paysage qu'un ensemble d'œuvres, comme la programmation d'un festival, peut supposer. Je souhaite comprendre les enjeux qui soutiennent ce paysage. Il représente à mes yeux un témoin de la création actuelle qui dépasse les œuvres prises de manière autonome. Nous pourrions nommer ce travail un travail de cartographie, en ce sens qu'il souhaite arpenter le terrain et en relever les aspérités, pour ensuite dessiner un schéma du phénomène. En choisissant d'investiguer le paysage, j'espère avoir l'occasion de mettre en lumière ces dynamiques de manière horizontale, sans m'attacher à la démarche spécifique d'une telle ou d'un tel. La carte aura, je l'espère, la capacité de parler du spectacle comme phénomène artistique et social.

L'intérêt de cette méthode est qu'elle m'oblige à m'appuyer sur une série de spectacles qui n'a pas été déterminée par la théorie. Je n'aurai ainsi pas la possibilité de prendre à témoin le spectacle le plus probant ou le plus illustratif de mes propos dans une banque infinie de spectacles. En travaillant sur une édition de festival et sa programmation, je m'oblige, en quelque sorte, à chercher dans les spectacles visés ce qui me permettra (ou non) de répondre à la question de recherche.

1.5.3.2 Pour une posture de l'entre-deux

Ma posture de chercheur a ceci de particulier qu'elle se tient dans un entre-deux : entre la posture de l'artiste et celle du spectateur. Impossible de mettre de côté mon expérience et ma subjectivité, à la fois comme chorégraphe, mais aussi comme interprète, comme concepteur, comme commissaire (tous des rôles que j'ai été appelée à jouer comme artiste). Impossible également de nier le fait que j'aie, comme créateur, des goûts et des affinités esthétiques. J'ai une expérience de terrain importante que je souhaite mettre au service de la recherche. Il s'agira donc d'assumer le caractère heuristique que prendra la démarche.

La posture empruntée pour recevoir les œuvres n'a cependant pas été spécifiquement celle de l'artiste, mais bien celle du spectateur. Je n'ai aucun lien artistique avec les quinze œuvres au programme, sinon que je connais personnellement certains créateurs québécois[79]. Je prends donc également une posture de réception, intéressée de voir comment peuvent travailler ensemble le moi-spectateur et le moi-artiste à l'intérieur du moi-chercheur. Peu d'auteurs en danse sont des artistes pratiquants. Cela peut-il faire une différence? C'est aussi la question qui est posée ici.

1.5.3.3 Pour un dialogue entre la théorie et l'expérience

---

[79] Ce qui pourrait être perçu comme un biais, on y reviendra dans la section 1.6, p. 86.

Cette recherche s'inscrit dans un paradigme post-positiviste à caractère constructiviste. L'intention est de se positionner face au savoir en cherchant dans le vécu ce que l'expérience peut nous apprendre, pour ensuite mettre la réflexion qui en découlera en dialogue avec une analyse interprétative des écrits (donc d'ordre herméneutique). Pour ce faire, nous nous positionnerons dans une épistémologie de sens qui donnera valeur à ces expériences vécues. Les grilles d'analyse des œuvres permettront de circonscrire le terrain de discussion, et ainsi de déployer certaines pistes de réponse à la question de recherche, tout en respectant le parti-pris constructiviste qui privilégie la subjectivité, le doute et l'ouverture.

1.5.3.4 Pour une définition souple du spectacle

À travers ce texte, nous prendrons comme un état de fait le caractère transgressif et/ou polymorphe des spectacles analysés. Le contexte de présentation de ces spectacles[80] nous porte à prendre pour nouvelles normes les jeux avec les paramètres du spectacle proposés par les artistes. Nous ne nous poserons donc pas la question « *est-ce de la danse?* » ou « *est-ce un spectacle?* », mais prendrons pour acquis que ce qui a été annoncé est ce qui est. Cela ne nous empêchera pas, par contre, de questionner ces états de fait et de les analyser.

1.6 Limites de l'étude

Comme le dit Basile Doganis (2012), ce qui est difficile, c'est de rendre compte d'une expérience. Comment dépasser les limites du langage, les frontières de l'intimité, la singularité d'un vécu qui m'est propre et qui résiste à une mise en mot, encore plus à une théorisation? Tous les auteurs en art vivant se confrontent à ce problème. Notre manière, non pas de l'éviter, mais de faire avec, sera justement d'éviter la posture essentialiste. Nous ne chercherons donc pas de définition ultime du spectacle qui recouperait toutes les

---

[80] Nous le détaillerons au Chapitre 2, p. 89 et s.

expériences possibles de tous les évènements possibles. La tâche serait insurmontable, et pour le moins prétentieuse.

Déjà, notre méthode apporte son lot de limites. D'abord, voir 15 spectacles dans un court laps de temps représente un défi de réception. Les voir dans la dynamique d'un festival, conjugué à la charge de travail que représente un séminaire intensif à la maitrise, jumelé à un deuxième trimestre de grossesse plutôt difficile, a constitué un contexte de réception plus que particulier. Non pas qu'il fallait que le contexte de réception soit idéal pour bien entreprendre cette recherche (existe-t-il seulement?), mais forcément, l'état d'esprit dans lequel ces spectacles ont été vus et vécus est indissociable des paramètres précédemment nommés. Il a également été impossible de tout voir et d'être partout, en grande partie attribuable à la fatigue et à l'horaire chargé. J'ai donc dû renoncer principalement aux rencontres avec les artistes d'après-spectacle, ainsi qu'à celles programmées au Quartier général du Festival[81].

Le journal du spectateur que j'ai tenu n'a pas été conçu spécifiquement pour répondre à ma question de recherche, qui n'était pas complètement formulée à l'époque. Il a plutôt été pensé comme un aide-mémoire, ce qui aura bien entendu ses forces et ses faiblesses. Beaucoup de temps est passé depuis que j'ai assisté à ces spectacles, et bien que j'aie tenu un journal, ma mémoire est devenue avec le temps une limite à cette étude, car elle s'effrite peu à peu. La plupart des spectacles ont été captés, mais pas tous. Je me baserai sur les vidéos disponibles, mais toutes n'ont pas été filmées à Montréal, et la version de l'œuvre filmée peut différer de ce qui a été vécu, tout comme les réactions du public.

Évidemment, certaines œuvres ont été appréciées plus que d'autres. Nous tenterons d'écarter ce biais, bien qu'il soit important de le mentionner, car il n'est pas certain qu'il puisse être complètement évacué. Également, certains artistes québécois sont des collègues, voire des amis. J'ai une connaissance beaucoup plus approfondie de leur démarche et de

---

[81] Nous avons cependant eu accès aux captations vidéos de ces dernières.

leurs intentions artistiques. Cela pourrait être perçu comme un biais, nous essaierons plutôt d'en faire profiter la recherche, lorsque cela sera possible.

Le choix de s'appuyer sur la programmation d'un Festival en revient également à s'appuyer sur le choix éditorial de ses programmateurs. En ce sens, le corpus d'œuvres constitue une sélection de spectacles plutôt « eurocentrée », en termes géographique bien sûr, mais également en terme esthétique, ce qui limite la portée de l'étude. En contrepartie, cette programmation m'a semblé assez diversifiée pour bien témoigner des tendances en création contemporaine de cette deuxième décennie du XXIe siècle, et de plus, elle s'arrime à mes préoccupations esthétiques en tant qu'artiste.

Finalement, comme nous l'avons vu dans la section 1.4, p. 31, le sujet du spectacle vivant est un sujet qui a été largement traité, particulièrement dans les dernières années où il a été réactualisé, en réaction à la pratique qui le questionne et le bouscule. Non seulement nous avons fait des choix à travers cette littérature abondante, mais de nouveaux articles ou ouvrages sont régulièrement publiés. Mes lectures s'arrêteront donc aux publications parues au premier trimestre de l'année 2016. Précisons également que la littérature consultée est principalement (quoique pas seulement) d'origine française. Cela s'explique en partie par le fait que les chercheurs français se sont particulièrement attardés aux questions de la scène et de la danse contemporaine. Cette recherche est tributaire d'un manque d'écrits, par exemple nord-américain, sur le sujet.

Devant la nécessité de faire ces choix, nous avons intentionnellement omis un grand pan de la recherche en art et en danse qui vise la réception des œuvres. Je pense par exemple à tout ce qui touche à l'empathie kinesthésique, qui a été brièvement mentionnée ci-dessus. Loin de nous l'intention de minimiser l'importance de telles notions. J'ai cependant choisi de prioriser un certain angle de la théorie du spectacle, pour pouvoir justement me détacher de la posture unique de la réception et manœuvrer dans cet entre-deux entre émission et réception. Les auteurs retenus ont par ailleurs

cette particularité de ne pas s'arrêter strictement à la posture de la réception pour parler du phénomène du spectacle.

Devant cette abondance d'information, pourquoi alors faire cette recherche? Il semble que malgré tout, il reste des questions à poser au sujet du spectacle vivant, notamment celle des forces, qui a été abordée par Doganis (2012) et Pouillaude (2009a), mais jamais approfondie. La question est d'autant plus effective en regard du corps en mouvement, car celui-ci est intimement lié à la notion de force. J'espère que cette recherche, en s'attardant spécifiquement sur les forces mises en jeu dans et à travers la danse, nous permettra d'ajouter quelques éléments de réflexion à la grande question du phénomène du spectacle vivant.

CHAPITRE 2 : ANALYSE DES ŒUVRES

2.1 Présentation du Festival TransAmériques

Fondé en 1985, le Festival de théâtre des Amériques devient en 2007 le Festival TransAmériques (FTA). Son mandat est de présenter des spectacles de danse, de théâtre et de performance misant sur « la diversité des genres et des expériences scéniques [et] transgressant les frontières »[82]. La 8e édition s'est tenue du 22 mai au 7 juin 2014. Au programme : 23 spectacles, des lectures publiques, rencontres avec les artistes, tables rondes et autres activités connexes.

2.2 Présentation des huit artistes/compagnies et des huit œuvres analysées

2.2.1 *Sad Sam Lucky* – Matija Ferlin / Emanat Institute

Matija Ferlin est un artiste multidisciplinaire originaire des Balkans. Après une formation en arts graphiques et médiatiques, en théâtre et en danse, il commence à créer des œuvres pour la scène comme pour l'écran. Celles-ci ont été présentées autant en Europe qu'en Amérique du Nord. Dès sa sortie de l'école, il entreprend une série de solos dont les titres commencent tous par Sad Sam, termes croates qui signifient : Maintenant, je suis. Lucky se traduit Srečko, pour Srečko Kosovel, poète slovène mort en 1926 à l'âge de 22 ans. Ainsi, *Sad Sam Lucky* est une rencontre entre deux artistes, deux modes d'expression, deux temps. « Rencontre de deux âmes sœurs. Conversation dans l'invisible. »[83] L'œuvre, entre l'explosion et la retenue, s'incarne autant par les mots que par la danse. L'espace est recouvert de poussière noire (les cendres de la guerre, ou le charbon de l'ère industrielle?),

---

[82] Source : http://fta.ca/le-fta/historique/, récupérée le 8 avril 2016.

[83] Source : *Quelques mots sur Sad Sam Lucky*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

et sur une table de bois, Ferlin agrafe des pages de poésie qui s'apparentent à des partitions. Il oscille entre leur lecture et leur mise en chair. Les fragments poétiques, jumeler à une corporéité brute et à des effets théâtraux insolites, créent « un solo-duo mystique, physique et turbulent »[84].

Figure 1 : Ferlin dans *Sad Sam Lucky*

Photo : Nada Zgank, source : http://emanat.si/media/b191eb1901/MatijaFerlin_SadSamLucky-010fotoNadaZgank.jpg

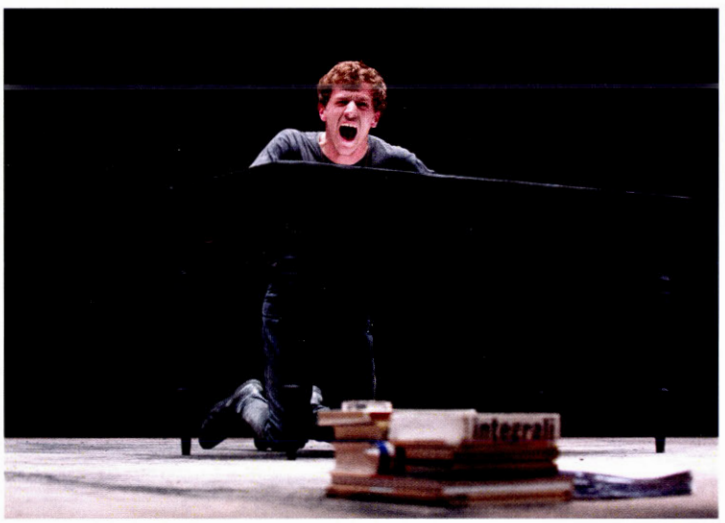


Figure 2 : Ferlin dans *Sad Sam Lucky*

Photo : Nada Zgank, source : http://emanat.si/media/abeb29fb9f/MatijaFerlin_SadSamLucky-051fotoNadaZgank.jpg

[84] Source : *Quelques mots sur Sad Sam Lucky*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

2.2.2 *Snakeskins* – Benoît Lachambre / Par B.L.eux

Figure de l'avant-garde en danse contemporaine, Benoît Lachambre développe depuis les années 1980 un travail qui mise sur la sensation, la présence et les états de corps. D'abord danseur formé aux Ballets Jazz de Montréal, il découvre l'approche somatique du corps et l'improvisation, ce qui le mène à créer ses propres œuvres basées sur la circulation des fluides et l'éveil des sens. En 1996, il fonde Par B.L.eux, compagnie au sein de laquelle il travaille en étroite collaboration avec un grand nombre d'artistes, que ce soit Boris Charmatz, Sasha Waltz ou Meg Stuart. Lachambre poursuit aujourd'hui une démarche qui oscille entre l'enseignement d'ateliers sur l'hyper éveil et la création chorégraphique. Il cherche à « dynamiser le performeur de façon à modifier son expérience empathique avec le spectateur »[85].

Œuvre multimédia et polysensorielle, *Snakeskins* s'annonce comme un « faux » solo. En effet, Lachambre est accompagné sur scène de Hahn Rowe et Daniele Albanese, complices de longue date. Inspirés des rituels amérindiens, l'œuvre s'adresse au corps du spectateur. Transformation, mue, mysticisme, *Snakeskins* fait voyager le public tant à travers l'espace qu'à travers la sensation. Le décor, grande structure de cordage qui crée un point de fuite en fond de scène, crée des lignes de force qui s'étirent vers les possibles origines de la Terre. « *Snakeskins* parle inévitablement de la mue, souligne ce qui en résulte et se décompose au fil du temps »[86]. Les multiples personnages qui traversent l'œuvre, parfois humoristiques, parfois majestueux, nous invitent à plonger dans « le vaisseau d'un voyage sensoriel qui déforme subtilement le cadre du réel »[87].

---

[85] Source : *Biographie de Benoît Lachambre*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 8.

[86] Source : http://www.parbleux.qc.ca/portfolio/snakeskins/, récupérée le 22 novembre 2017.

[87] Source : http://fta.ca/archive/snakeskins/, récupérée le 22 novembre 2017.

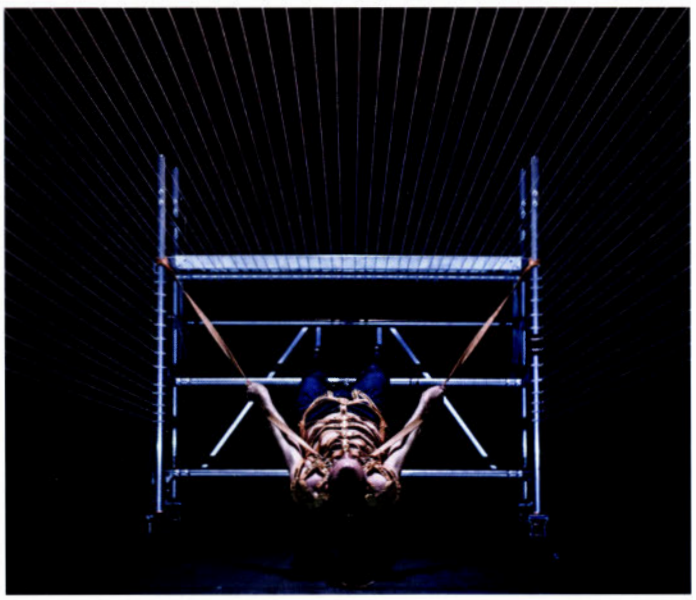


Figure 3 : Lachambre dans *Snakeskins*

Photo : Christine Rose Divito, source : http://www.thedancecurrent.com/review/snakeskins-fake-solo-beno-t-lachambre

Figure 4 : Lachambre et Albanese dans *Snakeskins*

Photo : Christine Rose Divito, source : http://www.parbleux.qc.ca/wp-content/uploads/2012/06/snakeskin©christinerosedivito-header.jpg

2.2.3 *Built to last* – Meg Stuart / Damaged Goods

Chorégraphe d'origine américaine, Meg Stuart crée ses premières œuvres en 1989 après s'être installée à Bruxelles. Entre danse et théâtre, les états de corps de ses personnages inspirent le nom de sa compagnie Damaged Goods. « La faille est au cœur de son œuvre »[88],

[88] Source : *Quelques mots sur Meg Stuart / Damaged Goods*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

et les corps traversent des états disloqués, tordus. À travers sa démarche, Stuart cherche à créer des œuvres « that doesn't highlight virtuosity but searches to reveal the hidden world of her dancers as they question themselves on stage »[89].

Built to last constitue la première collaboration entre Stuart et le compositeur et dramaturge musical Alain Franco, connu pour ses collaborations avec De Keersmaeker. La scène est meublée d'une scénographie imposante constituée d'un mobile de sphères géantes, d'un dinosaure géant en modèle à coller, d'une vitrine de musée sur roue servant de mur de projection vidéo, et de projecteurs lumière à l'ancienne. L'œuvre se veut une machine à voyager dans le temps qui permet à des grands compositeurs de différentes époques de se rencontrer. Simples humains face à la monumentalité des grandes œuvres musicales, les interprètes traversent ces différentes époques en empruntant l'allure de peuplades imaginaires, en traversant un système solaire de sphères néo-futuristes ou en redonnant chair à diverses esthétiques de l'Histoire de la danse. Ainsi, à travers ce dédale de couches historiques et d'anneaux temporels, Stuart « passe notre héritage au tordeur et en extrait le suc de la grandeur humaine »[90].

Figure 5 : Maria F. Scaroni dans *Built to last*

Source :

https://www.youtube.com/watch?v=BGoZIXqRlYo

[89] Source : *Présentation de Damaged Goods*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 7.

[90] Source : *Quelques mots sur Built to last*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

Figure 6 : les interprètes de *Built to last*

Photo : Julian Röder,

source :

http://www.damagedgoods.be/en/built-to-last

2.2.4 *D'après une histoire vraie* – Christian Rizzo / L'association fragile

Christian Rizzo fait ses premières marques dans le milieu des arts en créant un groupe de rock et une marque de vêtements. Il se dirige ensuite vers les arts plastiques, et à partir des années 1990, bifurque vers la danse à titre d'interprète. Ses œuvres découlent d'une préoccupation marquée pour l'espace (vide) et la façon de l'occuper. Il considère la création comme une zone de fragilité (de là le nom de la compagnie, L'association fragile). Il qualifie son esthétique de formaliste au sens où elle privilégie la forme comme porteuse d'une émotion. L'énergie occupe une place importante dans son travail, une énergie accumulée, compressée, afin qu'elle puisse donner du volume aux espaces, aux objets et aux corps qu'elle traverse[91].

Rizzo crée *D'après une histoire vraie* à la suite d'une trentaine de spectacles, d'évènements et d'installations. « En 2004, à Istanbul. À quelques minutes de la fin d'un spectacle auquel j'assiste, surgit comme de nulle part une bande d'hommes qui exécute une danse folklorique

---

[91] Source : http://www.lassociationfragile.com/, consulté le 14 juin 2017.

très courte et disparaît aussitôt » écrit Rizzo[92]. Le bouleversement que cette expérience provoque motive la création d'une œuvre qui s'inscrit à la frontière entre le populaire et le contemporain, tant pour le mouvement que la musique. Inspirée des systèmes de danses traditionnelles du Moyen-Orient, du Maghreb et d'Europe, l'œuvre se fonde sur des motifs d'espace, de lignes, d'assemblages chorégraphiques qui renvoient à la fois à l'opposition entre notre animalité et notre humanité géométrique, à la fois à une déhiérarchisation de l'espace et du regard. Le spectacle explore « des degrés du rapport entre hommes en dehors de la rivalité, de l'esprit combatif et de l'homosexualité »[93].

Figure 7 : les interprètes de *D'après une histoire vraie*

Source : http://maculture.fr/danse/dapres-une-histoire-vraie-christian-rizzo/

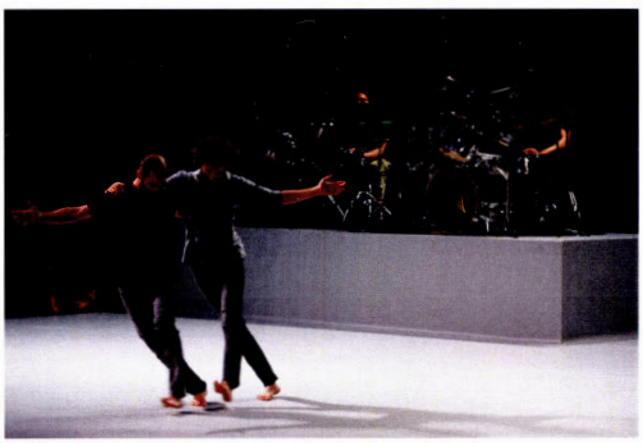


Figure 8 : les interprètes de *D'après une histoire vraie*

Source : http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=98779798

---

[92] Source : *Quelques mots sur D'après une histoire vraie*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

[93] Source : *Entretien avec Christian Rizzo* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

2.2.5 *De repente fica tudo preto de gente* – Marcelo Evelin / Demolition Inc.

Figure 9 : les interprètes de *De repente...*

Photo : S. Magnone, source : http://english.tanzimaugust.de/programme/festival-plan/marcelo-evelin-suddenly/

Figure 10 : un interprète de *De repente...* tout près d'un spectateur

Photo : Maciej Zakrzewski, source : https://inferno-magazine.com/2014/06/23/malta-festival-poznan-marcelo-evelin-de-repente-fica-tudo-presto-de-gente/

Artiste brésilien formé en danse et en théâtre, Marcelo Evelin signe sa première œuvre en danse en 1985. Il réalise des projets qui touchent à la fois à la musique, à la vidéo, et crée des installations. Il fonde en 1995 sa compagnie, Demolition Inc. Sa démarche se centre autour de préoccupations sociopolitiques, et il considère l'art « comme un processus social et

politique et un levier potentiel de changement »[94]. Ses œuvres les plus récentes ont gagné des prix, certains concernant son engagement politique à titre d'artiste.

L'espace de *De repente fica tudo preto de gente* (ci-après *De repente...*) s'organise sous forme d'arène dans laquelle le public est invité à entrer. Soumis aux mouvements et déplacements rapides et imprévisibles des interprètes, il n'a d'autre choix que de « suivre la musique ». Les cinq corps, enduits d'une substance noire, forment une masse sans visage et sans nom qui fonce dans l'espace. Pourtant, *De repente...* fait apparaitre « les grandes différences derrière l'unité de la masse »[95], et le regard franc des danseurs finit par percer la noirceur. La distance s'amenuise, le contact physique entre danseurs et spectateurs se crée, de manière accidentelle ou souhaitée. L'œuvre est une expérience hautement sensorielle, mais qui ne manque pas de nous faire réfléchir sur notre rapport à l'Autre.

2.2.6 *Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* – Trajal Harrell

Trajal Harrell pratique la gymnastique et le théâtre au moment où il entame des études universitaires à Yale au sein du programme interdisciplinaire *American Studies.* Elles lui permettent d'amorcer une réflexion critique sur le genre, l'identité sexuelle et les processus de construction identitaire. À la fin des années 90, il décroche une résidence de création avec le Movement Research, puis assiste à son premier *voguing ball.* Largement inspirées du contexte de la décennie 1990, ses œuvres questionnent « les fondements esthétiques et politiques de la danse postmoderne à laquelle il a été formé »[96]. Son répertoire est traversé par cette même interrogation : que serait-il arrivé si, dans les années 1960, un adepte du *voguing* avait croisé la route des membres de la Judson Church? Les deux pratiques,

---

[94] Source : *Quelques mots sur Marcelo Evelin / Demolition Inc.*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 8.

[95] Source : *Quelques mots sur Marcelo Evelin / Demolition Inc.*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 8.

[96] Source : *Quelques mots sur Trajal Harrell*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 7.

développées en parallèle, trouvent dans le travail d'Harrell un prétexte pour se rencontrer et se confronter[97].

Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L) (ci-après *Antigone Sr.*), le sixième opus d'une une série de huit œuvres, emprunte les codes des *voguing balls* pour proposer une rencontre entre la tragédie de Sophocle *Antigone* et le *voguing*. Celui-ci et le théâtre grec antique prennent tous deux, selon Harrell, leurs racines dans le divertissement, ce en opposition aux principes de la danse postmoderne. Les cinq interprètes masculins incarnent les différents personnages de la tragédie, et « rejouent ce drame antique en chansons pop, balades, tirades déconstruites et *battle* déjantées »[98]. Les différentes scènes sont organisées en fonction des catégories de personnages d'*Antigone* qui chacune donne lieu à un défilé de costumes bricolés, commentés en direct.

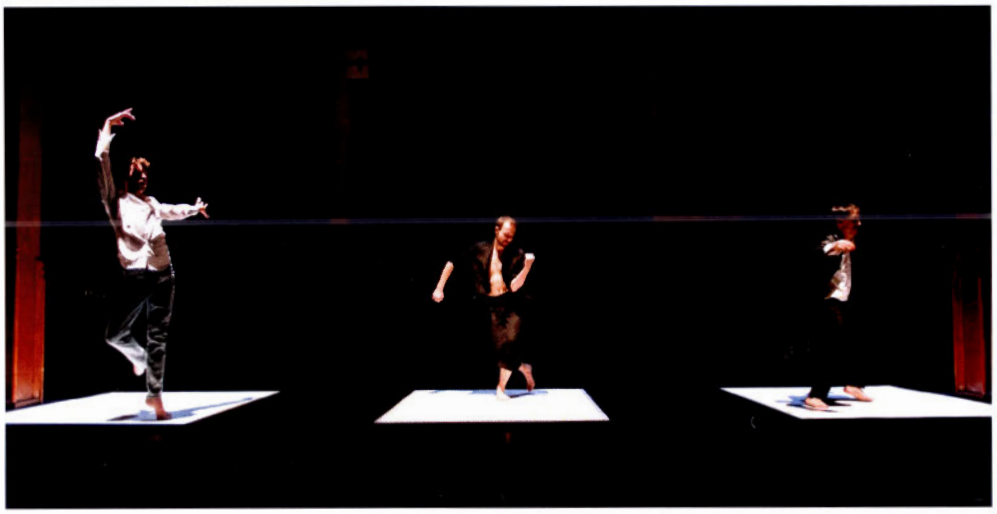


Figure 11 : les interprètes d'*Antigone Sr.*

Photo : Ian Douglas, source : https://www.kaaitheater.be/fr/agenda/antigone-srtwenty-looks-or-paris-is-burning-at-the-judson-church-l

---

[97] Source : http://betatrajal.org/home.html, consulté le 14 juin 2017.

[98] Source : *Quelques mots sur Antigone Sr. / Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

Figure 12 : les interprètes d'*Antigone Sr.*

Source : https://dansercanalhistorique.com/2013/10/02/trajal-harrell-la-nouvelle-antigone/antigone-sr-twenty-looks-or-paris-is-burning-at-the-judson-church-l-de-trajal-harrell-17/

2.2.7 *Klumzy* – Nicolas Cantin

Nicolas Cantin se forme d'abord au jeu de clown et de masque. Ses créations, dont la première est présentée en 2009, sont épurées au maximum. Études du vivant dans toute son essence, ses œuvres étirent le temps jusqu'à flirter avec l'ennui. Par ce vide, il fait apparaitre nos manies et nos travers. *Klumzy* est sa cinquième création. Basée sur l'idée de portrait déjà visitée dans *Cheese* (2013), elle parle d'enfance et de nostalgie. Dans cet « espace fantasmatique où une jeune femme retrace le parcours de sa vie »[99], les vérités sont trafiquées, et les souvenirs transformés. Tout en lenteur, elle change de vêtement, change de visage, et sa métamorphose la rend méconnaissable. Vieille ou jeune? Femme ou homme? Le ton est celui du dessin d'enfant, naïf et maladroit. Sur scène, elle est accompagnée de Cantin qui régit l'œuvre et la ponctue de sa musique et de sa danse « punk rock ».

---

[99] Source : *Quelques mots Klumzy*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

Figure 13 : Watkin dans *Klumzy*

Source :

http://fta.ca/archive/klumzy/

Figure 14 : Cantin et Watkin dans *Klumzy*

Source :

http://www.espacesmagnetiques.com/2015/02/agenda-danse-et-performance-paris-et-sa.html

2.2.8 *Paraíso - Colecção privada* – Marlene Monteiro Freitas / Bomba Suicida

Originaire du Cap-Vert, Marlene Monteiro Freitas a étudié à P.A.R.T.S. en Belgique, et se met à la chorégraphie en 2005. Ses œuvres sont peuplées d'êtres hybrides qui se métamorphosent avec énergie et intensité. Freitas n'a pas peur de la subversion. Le nom du collectif dont elle est membre, Bomba Suicida, suggère cet esprit non conformiste. Au sein du collectif, elle a signé plus d'une demi-douzaine d'œuvres. *Paraíso - Colecção privada* (ci-après *Paraíso*) est sa première œuvre de groupe. Organisée comme un concert dont elle serait le maestro, l'œuvre met en scène un bestiaire de créatures surréalistes. Les bêtes se transforment au gré des musiques, tantôt populaires, tantôt percussives, tantôt carrément

messianiques. « Derrière la dimension carnavalesque de [la] pièce, il y a certainement un désir de transgresser les limites de l'esthétiquement correct »[100]. Inspiré des univers délirants de Buñuel, Dalí, Bosch ou Bacon, *Paraíso* s'inscrit comme le paradis des permissions, où les corps s'éclatent sans frontières et sans censure.

Figure 15 : les interprètes de *Paraíso*

Source : http://mamereetaithipster.com/2014/06/05/paraiso-coleccao-privada-marlene-monteiro-freitas-fta2014/

Figure 16 : les interprètes de *Paraíso*

Source : http://mamereetaithipster.com/2014/06/05/paraiso-coleccao-privada-marlene-monteiro-freitas-fta2014/

[100] Source : *Entretien avec Marlene Monteiro Freitas* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

2.3 Éléments clés sur le travail chorégraphique

Avant de poursuivre vers notre analyse des résultats, il nous semble important de rapporter ici les éléments principaux qui ont guidé le travail chorégraphique autour de chaque œuvre, dans le but de mettre en contexte le lecteur qui n'aurait pas vu ces spectacles. Ces notes ne remplacent pas l'expérience spectaculaire, mais peuvent servir de référence au moment de citer des extraits de son déroulement. Ces informations ont toutes été tirées du discours même de l'artiste, à partir du dossier et de la revue de presse fournis par le Festival. Il s'agit ici spécifiquement des textes rédigés par l'artiste (ou par le Festival avec l'accord de l'artiste), et d'entrevues accordées aux médias écrits.

Tableau 1 : Synthèse des éléments clés du travail chorégraphique

Synthèse des éléments clés du travail chorégraphique
FERLIN • Travaille sur la présence/le présent/le présent partagé • Souhaite se positionner en dehors du champ du théâtre • Veut créer une forme de dialogue avec le poète, comme un solo qui serait un duo • Multi/in-disciplinaire • Joue sur sa présence « naturelle » • Aime mixer fiction et réalité • Mots clés : identité, solitude, mélancolie, l'immédiateté dans l'authenticité
LACHAMBRE • Travaille en lien avec le somatique/le serpent d'eau/l'hyper éveil des sens • Souhaite faire bouger l'espace entre lui et les spectateurs : arrimage somatique avec le public • Veut reconnaitre les premières nations • Travaille le changement de peau, la mue • S'adresse au corps du spectateur/empathie • Mots clés : moments d'authenticité, travail de présent/présence
STUART • Travaille sur la temporalité, sur le devenir • Intéressée par le rapport entre monumentalité et quotidien : polarité entre ce qui dure et ce qui meurt, entre ce qui réussit et ce qui échoue

- Crée un état de corps pour chaque pièce musicale visitée
- Travaille sur la faille
- Fait un travail de réappropriation
- Mots clés : citations et références, machine à voyager dans le temps

RIZZO

- Veut adresser la question de la communauté masculine, défaire les stéréotypes masculins
- S'inscrit en dehors du champ propre du folklore
- Souhaite faire renaitre la communauté, avoir une pensée du groupe
- Croise la modernité avec la tradition, questionne la modernité
- Décadre le folklore
- Mots clés : sens du commun, actualisation des traditions

EVELIN

- Repense la communauté
- Déhiérarchise
- Réfléchit aux différents modes d'être ensemble
- Crée une chorégraphie du public sans donner d'instructions
- S'intéresse à la rencontre et le contact avec l'Autre
- Mots clés : politique et sensoriel

HARRELL

- Crée la rencontre *upper-class* et *poor black*
- Les rôles de femmes joués par des hommes comme projet politique : repense la place de la femme
- Cultive un esprit de jeu à travers le dévoilement des costumes
- Réfléchit sur la culture dominante, sur la séparation très moderne entre art et divertissement, la juxtaposition *high-low*
- Travaille sur les points communs entre théâtre grec et *voguing* : rituels, aspect communautaire, célébration/théâtre grec comme rites de passage masculin
- Réimagine les impossibilités de l'histoire
- Choix esthétiques : désordre, aspect *lo-fi* et bricolé, Arte Povera
- Ne cherche pas à respecter les codes du théâtre (passer sur scène quand quelqu'un performe/désacraliser), ne cache rien de la construction, du processus
- Souhaite occuper le même espace que le public
- Travaille sur l'espace et l'architecture du *runway*
- Questionne l'« authenticity » de la post-modern dance versus le « realness » du *voguing*
- Veut faire travailler l'imagination
- Mots clés : hybridation des codes et des esthétiques, adresse

CANTIN
• Est fasciné par le moment transitionnel entre spectacle et vie ordinaire • Situe son œuvre à la frontière du réel • Veut faire un spectacle sans artifices • Travaille sur la mémoire, le soi et la perception de soi • Souhaite faire un portrait non pas réaliste, mais halluciné qui confond rêve et réalité • Vise un être-ensemble, un recueillement rituel axé sur la présence • Veut qu'on sente la présence de celui qui dirige • Crée une construction qui se veut avoir la maladresse de l'enfance • Travaille le temps, les longueurs, l'attente • À l'intention de ne pas faire spectacle • Mots clés : souvenir, authenticité, jeux de présences
FREITAS
• Est inspirée des images de paradis et d'enfer • A un intérêt pour la déformation/transformation • Travaille sur les affects plutôt que sur les concepts • Ses danseurs agissent avec leur reflet plutôt qu'avec le public • Travaille dans la liberté, hors des conventions • Veut fusionner réel et imaginaire • Approche le paradis comme lieu à inventer • Mots clés : inventivité, surprise, monde parallèle

2.4 Enjeux de l'analyse et présentation des résultats

Pour procéder à l'analyse des œuvres, nous avons visionné les vidéos des spectacles, en tentant de répondre aux questions de notre grille d'analyse (cf. *infra* p. 82 et s.) de la manière la plus spontanée et concise possible. L'intention était de faire un premier « défrichage » du territoire couvert par les œuvres. Le travail d'analyse a donc été abordé de manière transversale. Les questions avaient été développées en ce sens, nous permettant de couvrir plusieurs aspects des œuvres, rappelons-le. Nous avons souhaité que rapidement émergent les territoires communs, les zones de ressemblance, tout comme les zones de divergence. Les huit tableaux ont donc été remplis un à un, pendant ou tout de suite après le

visionnement des œuvres, en fournissant des réponses de quelques mots, tout ceci basé sur l'impression seconde laissée par l'œuvre[101].

Le travail d'analyse, quoique riche et fluide, a fait apparaitre certains défis. D'abord, la captation vidéo propose son propre cadrage à l'intérieur du cadrage de la scène. Le vidéaste définit en quelque sorte le point de vue auquel nous devons nous soumettre. La plupart des captations ont été pensées pour présenter une vue d'ensemble de l'œuvre. Il n'en demeure pas moins que certains détails se retrouvent hors champ. Également, malgré que le spectacle soit en grande partie visible, il manque sur la vidéo tout l'aspect « vivant » de l'expérience. L'œuvre ainsi ramenée en deux dimensions se fige et perd la porosité et l'ouverture qui caractérisent l'expérience en salle.

Les notes de séminaire et le journal du spectateur deviennent ici essentiels. Les grilles remplies ont été comparées aux notes et au journal, ce qui a permis d'ajouter une seconde couche d'informations faite d'impressions, de réactions personnelles et des spectateurs autour, mais aussi de moments uniques qui ont eu lieu que lors de la représentation à laquelle nous avons assisté. Les grilles présentées dans ce mémoire sont donc ces grilles bonifiées et « corrigées » à la lumière de ces notes et du journal.

Les réponses aux questions d'analyse seront présentées ici-bas par famille de questions plutôt que par œuvre. Le fait de regrouper tous les spectacles par famille permet d'avoir un premier aperçu sous forme de paysage de l'état des lieux. Suivra, au Tableau 6, une liste des éléments qui n'étaient pas visibles dans les vidéos. Au bénéfice du lecteur qui voudrait consulter ces documents vidéos, nous y rapportons des traits significatifs de notre expérience qui en sont absents.

---

[101] Rappelons-nous que chacun de ces spectacles a d'abord été vu en salle, en 2014 et que le visionnement des vidéos constitue pour chacun une deuxième expérience de l'œuvre.

Tableau 2 : DON ET CONTRE-DON (section 1 de la grille)

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
1- À quel type d'expérience l'œuvre nous convie-t-elle? Qu'est-ce qui la caractérise?							
• Nous place au confluent de poésie, corps, anecdote, humour, états • Basé sur le faire : série d'actions • Passage d'un univers fermé à l'adresse	• Expérience visuelle : la structure, les effets • La transformation	• Œuvre assez longue qui fait appel aux références musicales et dansées • Expérience spectatorielle conventionnelle • Utilisation singulière de l'espace (plusieurs niveaux)	• Proche des danses sociales, mais sans qu'on puisse y participer • Expérience conventionnelle d'un matériau basé sur la tradition et le participatif	• Participation quasi obligée • La trace laissée sur mon corps • Le risque • Le jeu • L'arène	• Déconstruction et mise en abyme de références • Se veut participatif, on sent que ça se base sur un modèle de spectacle qui est autre • Se veut en dehors de l'art, plus proche du fait social?	• Expérience plutôt énigmatique, contemplative • C'est un portrait • Transformation du corps, de l'identité	• Surréel, absurde, qui n'appartient pas à notre monde
2- Où se situe l'œuvre dans l'échelle des modalités de coprésence de Kuntz/Lesage? Comment qualifier le mode d'adresse qu'elle contient? L'œuvre semble-t-elle contenir une vision spécifique de la relation au spectateur?							
• Le face-à-face est statué du départ, dès l'entrée en salle, puis la lumière qui reste marque notre présence • Face à face ouvert à l'accueil du public, puis fermé au cours de l'œuvre, puis se rouvre dans l'adresse finale	• Face à face ouvert, car l'adresse est là sans attendre de réponse, par la présence dans le hall, le démontage dansé, l'adresse et les explications au micro • Notre présence est intégrée au spectacle	• Face à face fermé • S'ouvre dans l'adresse et le partage de références	• Face à face fermé	• Participation restreinte à large • Immersif • Importante vision du spectateur qui s'approche et s'éloigne au gré de la pièce • C'est le fondement de l'œuvre	• Face à face (convivial?) • Participation restreinte • Le public est impliqué dans le scénario • Participation autoritaire	• Face à face fermé • Il y a une adresse des yeux quand même, et une conscience de notre présence au début • Parfois même de dos • Quelque chose de la retenue	• Face à face généralement fermé, rien de spécifique • Dans la version que j'ai vue, il y a des interactions avec le public (contact, poulet, lumière)

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
3- Comment le spectacle fait-il appel aux compétences du spectateur? À son savoir-faire? À son savoir-être?							
• Mise sur notre capacité à assembler les fragments et à accepter les ruptures • Peu de signes et d'indices, beaucoup d'espace pour nous laisser libre d'interpréter	• Mise sur notre capacité à accepter le temps dilaté ou la durée réelle des choses • Il nous met face aux codes du spectacle, dans ses mots, mais aussi dans la mise en scène et dans son débordement hors scène ou hors cadre	• Savoir-être classique • Compétences encyclopédiques de références musicales et dansées	• Compétences de base • Rien n'y fait particulièrement appel	• Demande de jouer le jeu tout en restant dans la sphère de l'acceptable • Prise de risque mais civisme	• Références de *voguing* et Judson Church • Références sur Antigone • Nous demande de jouer le jeu du *voguing*	• Rien en particulier, sinon que ça fait appel à notre compétence à vectoriser	• Rien de particulier, sinon la capacité de se laisser aller dans l'extra-ordinaire • Accepter l'inhabituel, le fantastique
4- Quels éléments de la sous-partition de l'œuvre sont visibles? Comment qualifier la part visible de la sous-partition de l'œuvre?							
• Mots clés par rapport à « performer », commentaires sur l'habileté à le faire • Accuse le fait du spectacle • Jeu de la double présence auteur/chorégraphe comme une double couche d'adresse • Sous le « Je » il y a chiasme lui/spectateur	• L'apport du somatique	• Le travail par tâche, la construction derrière les adresses et les pauses me sont perceptibles de la part des interprètes	• Engagement physique particulier qui fait référence au hors-scène • Formes d'organisation et d'écriture qui ramènent à la participation	• Enjeux de risque • Proximité des corps nus • Définition plus large de la danse (qui danse?)	• Attitude corporelle féminine • Ce sont des danseurs formés	• L'entrainement du danseur et/ou sa résistance • Le rapport de pouvoir danseur & chorégraphe • Ça s'appuie sur la notion de spectacle • Ça repose aussi sur un apriori de vérité	• La grande capacité physique des danseurs

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
5- L'unicité du moment s'est-il manifesté? Si oui, de quelle manière?							
• Non	• Non	• Sur la vidéo, quelqu'un applaudit dans le silence…	• Non	• À chaque instant à travers les réactions uniques des spectateurs	• Harrell nous interpelle : « hey Montréal! »	• Non	• Si on en croit la vidéo, la distribution du poulet, etc. sont des moments, peut-être pas uniques, mais qui n'étaient pas là à la création
6- Les réactions des spectateurs étaient-elles perceptibles? Si oui, de quelle manière?							
• Oui, surtout par les rires	• Quelques rires • Des gens quittent	• Quelques réactions subtiles	• Grand emportement du public à la fin	• Oui tout au long, physiquement et parfois sonorement • Il y a même un aspect olfactif! • Ça rigole beaucoup surtout au début • Ça danse aussi	• Des rires, parfois puis ça tape dans les mains • Les gens se lèvent pour danser ou quitter	• Non (filmé sans public) • Quelques rires	• Oui, rires et réactions (de surprise)

Tableau 3 : CADRER/DÉCADRER/RECADRER (section 2 de la grille)

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
1- Dans quel type de dispositif l'œuvre nous est-elle livrée? Quels types d'espace et de temporalité a-t-elle épousés?							
• Décor : table plancher couvert de charbon feuilles empilées • Espace de fiction, l'univers nous précède, déjà en place quand on arrive → bascule vers un temps partagé • Quelque chose du temps présent – tâches – qui appelle des temps passés → la suie, la table	• Décor : structure au cœur de la proposition physique • Univers multi-niveaux, aspect de risque. Parti-pris esthétique (la photo) • Décor qui dit le rituel, le spectacle, le fétichisme • Parfois le temps se suspend	• Gros décor, espace fictif, temporalité souvent étirée, mélange d'époques, mélange de médium	• Espace délimité et construit au départ → lieu fictif, puis on garde juste la délimitation • Temporalité lente au départ, puis ça défile plus	• Arène de néons à mi-hauteur dont on peut librement entrer et sortir	• Décor avec *catwalk* et ilots • Il y a clairement un lieu établi • Le temps se veut commun avec les spectateurs • Parfois lent et très sombre	• Écran de projection, table + régie son remplie d'accessoires, micro et trépied • Ça évoque : local de répétition, table de travail, table d'accessoires de spectacle • Temporalité lente, étirée au maximum	• Cadrage de lampes, plancher surélevé • On pense à une forme d'arène • La musique est forte • L'éclairage provient parfois même du derrière des gradins
2- Le type de dispositif semble-t-il avoir un impact sur l'expérience? Si oui, lequel, et comment le qualifier?							
• Notre point de repère au départ est « théâtral », spectacle plutôt conventionnel • Opérations symboliques données à la table, la suie, les partitions, etc. • L'odeur élargit l'expérience à l'olfactif, guide vers une présence phéno-ménologique	• Ça circonscrit l'univers • Mise en échec du dispositif dans la chute • Micro comme symbole du spectacle • Jeux de lumière comme illusion • Puis la déconstruction de l'espace théâtral laisse place à la « vraie » danse!	• Encadre cette idée des époques qui se croisent, de transversalité ou de verticalité. Mais ça se passe au niveau dramaturgique • Le décor permet le niveau haut + différentes échelles	• L'attitude face au tapis blanc sacralise l'espace • Il y a un cadre à l'intérieur même du cadre de scène	• Il circonscrit l'espace de jeu, et aussi protège ceux qui en sortent • Il délimite l'action et le risque, et l'éclaire	• Il annonce l'esprit du défilé • Il met en place une participation autoritaire • Il est rempli de code du spectacle (coulisses, costumes, micros, etc.) • Ils vont souvent dans l'espace des spectateurs, ça se veut « inclusif »	• Peut-être que ça nous oriente vers l'aspect « expérimental », du type « on essaie ceci ou cela... »	• L'espace est délimité, même si ce n'est pas complètement sacré • On sent deux espaces sur scène : l'arène où on est « engagé », et un espace de « repos »

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
3- Le spectacle a-t-il provoqué une mise en visibilité notoire d'un ou de plusieurs des cadres (spectaculaire, dramatique, théâtral)? Si oui, quelles sont les stratégies employées?							
• En général ça respecte les conventions • Musique de la fin → convention dramatique • Références au fait de faire de l'art	• La rupture de ton en plein milieu du spectacle, nous fait basculer du corps au discours	• Van Boven mentionne la durée restante au spectacle, et parle de l'Usine C • Il y a un souci de souligner le « ici-maintenant »	• Le cadre spatial (et l'attitude) souligne le cadre spectaculaire dans son aspect sacré	• On est en dehors de la typique relation salle/scène, même en dehors de la participation intentionnelle d'une manière. Ça te fonce dessus! • La pièce oblige à sortir de sa posture	• Dès le départ, il nomme que c'est un spectacle, et ça fait partie de la pièce • L'aspect inachevé des éléments c'est dans le discours	• La régie projection et son est à la vue, de même que les changements de costumes • La frontière du spectacle est là • Mais elle est en partie absorbée par le spectacle lui-même	• Beaucoup de liens avec le stop-and-go du spectacle : appels à la régie, pause • On accuse le fait qu'on soit dans un spectacle • Utilisation d'un micro
4- Le spectacle a-t-il semblé vouloir jouer avec la règle ou transgresser une règle du spectacle? Si oui, laquelle, et quelles sont les stratégies employées?							
• On ne sent pas la transgression comme moteur	• Continuum spectacle/quotidien qui brouille les frontières • Mutation par rapport au spectacle, se libérer des codes	• Non	• Non	• On est dans un cas limite de participation du public • On choisit de rester dans l'arène, puis c'est la pièce qui nous fait bouger (danser?)	• Grimpe dans le public avec des cordes • Les changements techniques de son sont faits à vue • Rien n'est véritablement caché ou magique, tout est artisanal	• La mise à nu des mécanismes, mais ce n'est plus une transgression de nos jours… • Pas de salut à la fin	• Non

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
5- Le spectacle a-t-il semblé vouloir jouer avec les codes ou transgresser un code de sa discipline? Si oui, laquelle et comment?							
• Le FTA l'inscrit dans le champ danse + performance, en ce sens ça ne transgresse rien • On sent la volonté de désamorcer ou se distancer de la théâtralisation par le « showing doing » et surtout le « showing showing doing »	• L'espace de danse libre commence après le spectacle	• Non	• Mélange avec des matériaux « non nobles » du mouvement	• Non pas tant, le contenu chorégraphique est dans les normes	• Il n'y a pas vraiment de chorégraphie dans le spectacle • De la danse oui, ça semble très « libre » • Chacun fait SA danse avec ses connaissances et capacités (et désirs)	• Ça se réclame être de la performance alors à ce compte, non	• Non
6- Quelles marques du spectaculaire sont visibles dans le spectacle? Ont-elles une influence sur l'expérience de celui-ci?							
• Début et fin sont marqués, l'expérience est circonscrite, ça ne porte pas à confusion • Rapport salle/scène conventionnel • On le reçoit à partir des codes qu'on connait	• Début/fin non définis : on ne sait plus qu'est-ce qui en fait partie • Est-ce deux spectacles? Crée des zones floues • Le rideau, le micro, le silence au début : beaucoup de marques visibles, mais mises en échec ou déconstruites • Le spectacle déborde ses codes et influence notre sens du début/fin	• Rien de précis, sinon que l'éclairage dans la salle s'allume et s'éteint • On reçoit le spectacle selon les principes conventionnels de début/fin et de rapport scène/salle	• Les entrées et sorties qui sont doubles/doublées par le double cadrage • Ça ne change pas le fait qu'on le reçoit comme un spectacle conventionnel avec un début/fin et un rapport scène/salle bien marqués	• Les marques sont visibles surtout à la fin avec les lumières et les danseurs qui sortent de l'arène • La configuration est atypique, mais le spectacle comme tel lui est bien balisé, et on le reçoit comme tel	• La plus claire est l'adresse au début, on délimite le spectacle, mais aussi ça oriente les attentes • La fin est très floue, jusqu'au salut final, on ne sait plus trop où on est et ce qu'on fait • On sait toujours qu'on est dans un spectacle, mais le temps s'étire	• La régie sur scène • La présence de l'« auteur » (qui semble être là à titre d'auteur) nous ramène au phénomène du « spectacle » et à son maitre d'œuvre • Le « spectacle » est aussi souvent nommé comme objet, la volonté de faire spectacle • Le micro est aussi un élément central avec lequel on joue	• Le rapport au déroulement, à entrer et sortir de l'action • La pause • Ça ne change pas le fait qu'on le reçoit comme un spectacle conventionnel avec un début/fin et un rapport scène/salle bien marqués

Tableau 4 : LA VRAISEMBLANCE COMME MOTEUR (section 3 de la grille)

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
1- Quel parti-pris le spectacle endosse-t-il par rapport au réel et à la fiction? La frontière entre les deux est-elle claire? L'œuvre la met-elle en doute?							
• Frontière floutée entre univers du poète – fiction – et anecdotes – réel – • S'inscrit dans la zone liminaire, mais sans jouer avec • Transparence du squelette par l'exposition du rituel de la partition	• Univers 100 % fiction • Sauf la post-fin, on est complètement ailleurs! • Toujours ce témoin… • Y'a une forme de mise en échec de la théâtralité à plusieurs niveaux	• On est pas mal dans les codes de la représentation, mais il y a des apartés de réel (boire de l'eau, adresse)	• L'espace est fictif, mais le contact entre les danseurs lui semble réel • Les corps allongés au sol → aucune narration explicite n'est proposée ou amplifiée	• La question n'est pas adressée, sinon que le contact avec les danseurs lui est bien réel	• Forme de mise en doute : ça se veut vrai que ce n'est pas prêt, mais c'est un jeu • Narration de type jeu réaliste • Sinon on endosse la fiction : costumes, personnages, narration • Désir d'une vraie participation (ça ne se passe pas tant qu'on ne le fait pas)	• Se veut ancré dans le réel : photos de Watkin, anecdotes de vie • Comme une fiction qui part du réel • On ne sait pas ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas • La participation de Cantin : comment se positionne-t-elle par rapport à la réalité?	• On est totalement dans un univers fictif • Puis la pause brise ça et rattrape le réel
2- Quel lien le spectacle entretient-il avec l'illusion?							
• On est dans la convention de « faire comme si » : les excès d'émotion, les cris. • Il faut jouer le jeu • cf la scène de cinéma : il faut embarquer • Cependant il y a une forme d'ironie là-dedans de sa part	• Beaucoup d'effets visuels • La musique dramatise • Mais on ne fait pas spécialement semblant que c'est vrai • Puis il y a cette rupture et cette fin/non fin qui change tout	• Rien de précis	• Aucun	• Aucun notoire	• Au départ ça veut donner l'illusion que c'est autre chose que ce que c'est (on n'est pas prêt) • Est-ce que ça veut aussi nous donner l'illusion qu'on est des participants de ces soirées?	• Aucun sinon que le masque donne l'illusion que le corps s'est transformé	• Illusions avec les corps : petits personnages, bêtes

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
3- L'espace et le temps de l'œuvre sont-ils partagés avec le spectateur, ou sont-ils indépendants?							
• A priori ils étaient partagés à l'accueil du public • Début de la pièce séparé, puis même espace • Par l'adresse en nommant les mécanismes réels du spectacle	• Surtout avant et après l'œuvre (mais est-ce que ça en fait partie?) • Idée de nous atomiser à la fin, on est chacun libre de partir/rester/gérer le temps	• Le temps des citations est partagé, le reste est pas mal à part • Les mentions du « ici-maintenant » rendent le partage plus palpable	• L'espace n'est vraiment pas partagé, on dirait qu'il n'y a pas de face sinon pour les batteurs • Le temps à sa propre vie	• Tout à fait partagés	• Ils se veulent partagés, la parade c'est pour nous	• Plus ou moins partagés, oui c'est pour nous, on le sent avec le micro qu'il y a une adresse (quoiqu'on soit purement dans la convention), mais on reste quand même au-dehors • Au départ par contre on est accueilli comme étant en-dedans	• Non pas vraiment • Sauf la pause où on est rallumé et on mange du poulet
4- Quels jeux avec le réel sont-ils proposés dans l'œuvre?							
• Celui de nous donner l'illusion qu'il se révèle, qu'on a accès • Incorpore aussi de la fiction : poésie, cinéma, théâtre… • Mise en échec du réel : qu'est-ce qui est vrai, mais aussi, est-ce important de le savoir?	• L'adresse, les changements dans le spectacle • Aussi le démontage dansé se veut réel (ou réaliste?)	• Pas de jeux comme tels	• Aucun • Sinon que la frontière joue le rôle de déterminer qui est dedans/dehors de la danse	• Jeux avec le contact physique, réalité de la chair • Jeux avec un risque, celui-ci est-il réel? À quel point?	• Indications du début surtout • Les autres adresses : est-ce réel ou juste une référence au *voguing*?	• Aucun « jeu » à proprement dit • « Jeu » ne serait peut-être pas le bon mot… Glissements?	• Le jeu de la pause : est-ce une vraie pause? que nous dit-elle sur leur univers?

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
5- Comment qualifier la présence du corps dans le spectacle : dans sa matérialité? dans l'imaginaire?							
• Présence tantôt quotidienne, tantôt engagée dans l'action • Parfois autonome et fermée, puis ouverte • On est dans la convention performative	• Corps dansé en accents, déconstruction, articulation, instabilité • Personnages qui s'expriment par les états de corps • Toujours un témoin (Albanese)!	• Corps de danseurs • Multi âges, atypiques • Sont dans une présence-action assez typiquement danse	• Corps masculins matures • Énergie détendue, minimale, pas d'extra • Visages souvent bas ou invisibles • Pas d'intention d'adresse	• La présence est somme toute fermée jusqu'à la toute fin • Opposition entre présences fermées et corps qui imposent • Assez brute, musculaire, hommes et femmes • Gros pouvoir des yeux, du regard	• Le corps se transforme au gré des personnages hommes/femmes • Présence dans la monstration/dé-monstration • Liberté dans le mouvement	• Peu actif, calme, errant, qui bouge peu, se transforme avec les déguisements • Axé sur la présence comme suffisante	• Bestiale, parfois monstrueux, déconstruit, animal, très articulé, gestuelle raffinée et parfois complexe dans les isolations
6- Le spectacle fait-il référence au quotidien? Comment?							
• État de corps fonctionnel • Anecdotes personnelles	• Commentaire politique • « 2012 » • Allusion à l'acceptation de l'homosexualité : on est ailleurs tout à coup	• Pas vraiment sinon à l'aspect musical de la vie	• Le jardin? Les fêtes de famille? • Par les images oui, mais pas dans son organisation	• Par extension on peut l'imaginer, mais pas directement • Quelque chose de la gestion de la foule, du mouvement de masse, se perdre dans la foule, se faire avaler	• Non pas vraiment	• Au quotidien de Watkin peut-être, mais c'est pas mal tout • Au quotidien de la création?	• Non • Sauf la pause?

Tableau 5 : L'ACTE DE FOI (section 4 de la grille)

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
1- Quel lien le spectacle entretient-il avec le rituel de la représentation?							
• Il l'accepte d'emblée	• Il est respecté, puis la post-fin le déstabilise • Je pars ou pas?	• Il le respecte	• Le respecte tout à fait • Reprend des formes de danse déjà très ritualisées	• Il nous demande de nous prêter au jeu qu'il propose, mais prévoit un espace pour ceux qui ne veulent pas	• Il l'accuse et joue avec les micros/les adresses • C'est un spectacle qui reprend une autre forme de spectacle	• Il le respecte	• Il l'épouse
2- Le spectacle crée-t-il son propre rituel? Si oui, lequel et comment?							
• Oui, par le retour constant à la partition comme ancrage, et aux « re-débuts » • Cycles	• Esthétique du rituel mexicain/maya • Changement(s) de peau(x)	• Non pas vraiment, sinon les retours de certains systèmes chorégraphiques	• Oui par la frontière et l'espace délimité	• Oui d'une certaine manière il a ses propres règles qu'on finit par deviner et adopter comme on peut	• Oui dans la récurrence de la forme, on comprend ses codes	• Pas vraiment	• Il y a dans la relation dompteur-dompté, chef-Indiens quelque chose de l'ordre d'un rituel
3- Le spectacle suppose-t-il une conduite particulière de la part du spectateur? Si oui, laquelle?							
• Une écoute attentive et respectueuse	• Respect et écoute • Puis liberté de rester ou partir	• Écoute et respect	• Écoute et respect	• Oui, participation dans les limites du civisme	• Oui : être indulgent puis chanter, tenir la corde, claquer des mains, etc.	• Écoute et respect	• Écoute et respect
4- Le spectacle prend-il en compte un « recevoir-avec »?							
• Non	• Il offre surtout un « partir sans »!	• Non	• Non	• Oui, nous sommes abordés comme groupe, mouvements de foule	• On s'adresse à nous comme groupe, surtout à la fin pour le party il y a quelque chose de l'effet d'entrainement	• Non	• Non

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
5- Comment l'œuvre travaille-t-elle l'attention (sacrificielle)?							
• Les cycles deviennent des points de repère auxquels on s'accroche • Les ruptures créent des surprises	• Les durées sont parfois dilatées, et le rythme est lent. c'est plus exigeant	• Fait travailler une certaine patience (deux heures, certaines lenteurs)	• L'énergie retenue commande de venir vers elle	• Elle demande d'avoir des yeux tout le tour de la tête, et d'accepter le risque	• Travaille une certaine patience • Travaille les attentes du spectateur face à la danse et au spectacle	• Oui, par la lenteur	• Non
6- Y a-t-il un moment du spectacle où je prends conscience de mon rôle et/ou de ma fonction de spectateur?							
• Oui, quand on me regarde au début et me parle et à travers les mots clés, mais c'est léger	• Dans le démontage dansé, je suis tout à coup seule avec ma confusion, mais aussi ma décision. Est-ce fini? Est-ce que je pars?	• Quand on me parle du théâtre, du spectacle	• Non • Ou peut-être, si on considère que je suis placée devant mon impossibilité à participer à la danse	• Tout au long, car même si je participe, je reste observatrice de ce magma, qui reste fermé la plupart du temps, mais me demande de m'y adapter	• Quand on s'adresse à moi, qu'on me regarde, me demande de faire des actions	• Par le regard, au début seulement	• Dans les moments où on est éclairé. Ou quand la chanson s'adresse à nous avec le micro?

Tableau 6 : Ce que les vidéos ne montrent pas

FERLIN	LACHAMBRE	STUART	RIZZO	EVELIN	HARRELL	CANTIN	FREITAS
▪ L'odeur ▪ L'accueil par le regard au début ▪ Ma perception de l'engagement physique/musculaire ▪ Un plus grand risque physique ▪ L'éclairage du public qui reste dans l'ombre plutôt que dans le noir pendant la pièce	▪ Toute l'intro dans le hall ▪ Le silence soudain des gens au début ▪ La musique qui fait vibrer mon siège ▪ Toute la section d'adresse quand il dit qu'il a changé la pièce ▪ Le démontage dansé on le voit en accéléré sur la vidéo, mais on ne le comprend pas	▪ Mention de l'histoire de l'Usine C ▪ Le public s'allume dans la section « chaos victorieux » puis s'éteint après l'intervention de Van Boven ▪ Van Boven nous annonce qu'il reste 25 minutes au spectacle ▪ Les gars montent dans le public à un moment vers la fin ▪ Les feux en fond de scène nous éclairent à la fin ▪ La musique de la fin : le son finit par être agressant	▪ La lente transition lumière du début ▪ La vibration des batteries ▪ La qualité précise des gestes dans la réserve	▪ Tous les moments uniques spécifiques à la représentation à laquelle j'étais ▪ Les instructions des placiers ▪ Les réactions, surtout les rires, les contacts ▪ L'impression d'être regardée par les gens sur la balustrade ▪ L'acceptation de ne pas tout voir ▪ Se piler sur les pieds en tentant d'échapper au contact ▪ Le comportement des gens autour et comment ça influence notre réception	▪ Les deux grands bouts dans la pénombre, dont l'interminable fin ▪ L'esprit plus autoritaire de la participation ▪ Les gens debout, les gens qui quittent ▪ Les adresses spécifiques : « ça dure 2 h 15 », « let's go Montréal », etc. ▪ Parfois les préparations en fond de scène ▪ Les moments où ils vont dans le public ▪ L'éblouissement des feux de la rampe, la mauvaise visibilité quand les gens se mettent debout	▪ Le public s'allume à un moment ▪ Les quelques réactions des gens (la captation a été faite sans public) ▪ Cantin nous dit au début que ça n'a pas commencé ▪ Les multiples regards qui nous sont envoyés	▪ La musique est forte ▪ On est souvent éclairé ▪ Il y a de la lumière qui vient de derrière les gradins ▪ Au début elle arrive de la salle ▪ Mon siège vibre ▪ Elle interagit avec les spectateurs ▪ La pause poulet

2.5 Premières impressions sur le paysage

Il est un constat qui frappe tout de suite le regard à la suite de la lecture de ces tableaux, et c'est la variété des réponses. Cette variété est témoin de la variété des propositions et des expériences que cette édition du Festival a pu offrir. Les spectacles visés couvrent un spectre important des pratiques en danse contemporaine et performative actuelles, entre la formulation la plus traditionnelle d'un spectacle de scène (salle à l'italienne, plongée la plupart du temps dans le noir, où les interprètes n'ont pas d'interaction directe avec les spectateurs, et donnent vie à une fiction conventionnée), et celle la plus éclatée où l'artiste cherche à bouleverser une majorité de ces repères. Rendre visible la diversité des pratiques, vitale pour le développement d'une discipline artistique, fait certainement partie des intentions de programmation des directeurs du Festival, et les grilles peuvent en témoigner.

Il reste cependant des traits communs qui traversent ces grilles comme un fil rouge. Chacune des œuvres a tenté, malgré tout et à sa manière, de questionner ou de réinventer la manière de faire spectacle. L'idée de faire spectacle reste maitresse dans toutes ces propositions, qui ne se détachent jamais complètement de la conscience du contexte dans lequel elles se trouvent présentées. En d'autres mots, fond et forme se confondent régulièrement.

Il semble également que chaque spectacle se soit basé sur un savoir commun, une *doxa* qui contiendrait les fameuses conventions et codes du spectacle. Chaque artiste s'est positionné en regard de ces codes, ce qui sous-entend que, pour apprécier une partie des questionnements et des propositions de l'œuvre, il fallait connaitre de ces codes au moins les rudiments.. Ces différents positionnements, et les ondes de choc, grandes ou petites, qu'ils peuvent provoquer sur les attentes que nous, spectateurs, nous sommes construites, provoquent les mutations dont Ginot parle (cf. *infra* p. 10). Pourtant, les termes « convention » ou « fiction » ressortent souvent des grilles, et les réponses font apparaitre le caractère somme toute assez emblématique ou classique des expériences. Comment les mutations souhaitées par les artistes opèrent-elles alors ? Sont-elles freinées par une forme

de résistance ? Comment expliquer les contradictions qui se révèlent à travers les réponses aux questions de la grille ? C'est ce que nous tenterons de comprendre au Chapitre 3 (p. 132 et s.).

2.6 Les autres œuvres du corpus

Les œuvres qui n'ont pas été sujettes à l'analyse ci-haut seront rapidement invoquées dans ce Chapitre 3. Pour faciliter la compréhension du lecteur, nous dirons quelques mots sur ces spectacles et leurs auteurs.

2.6.1 *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix* – Alexandre Fecteau / Collectif Nous sommes ici & Théâtre Dubunker

Alexandre Fecteau fonde en 2008 le collectif *Nous sommes ici*. Il souhaite rencontrer le spectateur de manière directe, en créant des œuvres qui questionnent les enjeux propres au spectacle vivant, et donnent au public un rôle actif dans leur déroulement. *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix* (ci-après *Le NoShow*) s'autoproclame théâtre-réalité. Le spectacle fait étal de ces réalités qui composent la carrière de comédien, et interroge la valeur du théâtre. À cela s'ajoute l'intervention des spectateurs qui viennent modifier le cours de la soirée. Ceux-ci sont d'abord invités à payer un certain montant en amont de la représentation, et le total d'argent amassé décidera du nombre de comédiens qui joueront dans le spectacle ce soir-là. Puis, une fois en salle, le spectateur est placé devant une série de tableaux comme autant de tranches de vie composant « un univers à la fois réel et fictif, où le coût du théâtre et sa valeur comme art s'affrontent »[102], et face auxquelles il devra se positionner, à coup de textos et de main levée.

---

[102] Source : *Quelques mots sur Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

Figure 17 : les interprètes du *NoShow*

Source : http://fta.ca/archive/le-noshow/

Figure 18 : *Le NoShow*

Photo : Christophe Péan, source : http://www.lesfrancophonies.fr/Le-NoShow-740

2.6.2 *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* – Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro

Angélica Liddell fonde sa compagnie en 1993 à Madrid. L'auteure, metteure en scène et performeuse espagnole travaille des œuvres où se croisent les disciplines de la danse, du théâtre, de la musique et de la vidéo. Ses œuvres exposent la monstruosité du monde comme sa beauté. À la fois basée sur la puissance du corps et celle des mots, Liddell « s'immerge au cœur de la souillure du monde pour en extirper de lumineux éclats de

poésie »[103]. Troisième opus d'une trilogie, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (ci-après *Todo el cielo...*) s'inscrit au point de rencontre entre le journal intime, le documentaire et la fiction. L'œuvre se développe en trois parties : la première mêle l'univers de Peter Pan à celui de l'ile d'Utoya où sont morts 69 jeunes sous les balles d'un tireur fou. La deuxième est traversée des tranches de vie d'un voyage à Shanghaï, mais surtout de valseurs chinois qui présentent une à une leurs danses accompagnées d'un orchestre de chambre. Finalement, Liddell prend le micro pour lancer un puissant cri du cœur, elle qui refuse le vieillissement et cherche l'amour. Trois iles, trois temps, trois générations, dont la beauté, comme des plaques tectoniques, s'entrechoquent.

Figure 19 : les interprètes de *Todo el cielo...*

Photo : C. Raynaud De Lage, source : https://inferno-magazine.com/2013/07/10/festival-davignon-2013-todo-el-cielo-sobre-la-tierra-angelica-liddell/

Figure 20 : les interprètes de *Todo el cielo...*

Photo : Nurtih Wagner-Strauss, source : https://www.theaterkrant.nl/recensie/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy/angelica-liddell-atra-bilis-teatro/

[103] Source : *Quelques mots sur Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

2.6.3 *Culture, administration and trembling* – Antonija Livingstone & Jennifer Lacey

Figure 21 : les interprètes de *Culture, admin...*

Photo : Ian Douglas, source : http://artfcity.com/2016/01/12/just-the-right-amount-of-reverence-culture-administration-trembling-at-abrons/

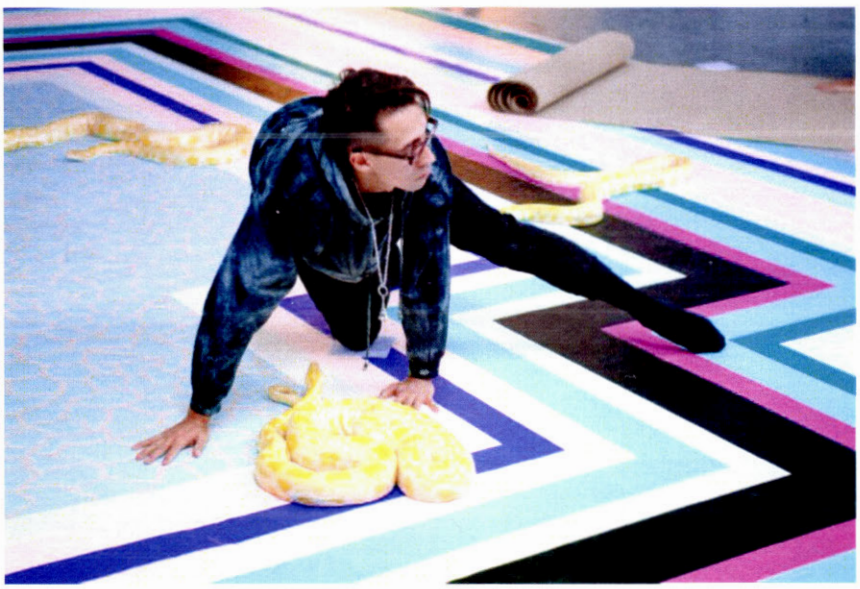


Figure 22 : Thompson dans *Culture, admin...*

Source : http://thisistomorrow.info/articles/fierce-festival-culture-administration-trembling

Antonija Livingstone est une artiste indépendante qui travaille, depuis Montréal et Berlin, à questionner la frontière entre danse et performance. Largement autodidacte, elle prend ses racines au confluent du ballet classique, du Contact Improvisation, des arts martiaux chinois

et de ses expériences comme Drag King dans les clubs et les bars *queers*. Elle commence à développer son propre travail chorégraphique en 2004, ce qui donnera naissance au solo *The Part*. Ses derniers spectacles reposent sur le manque d'intimité et de tendresse qu'elle constate dans la société, surtout de tendresse masculine. Elle considère ses œuvres comme des « machines d'amour », dans le sens où elles sont un moteur qui propose une autre manière d'être ensemble, et intègre les ambigüités de genre qui à ses yeux sont cruciales pour notre société[104].

L'œuvre *Culture, administration and trembling* (ci-après *Culture, admin...*) rassemble des « sculptures temporelles » comme formes de pratique à partition, exécutées autant par les interprètes que les collaborateurs au projet. Présentées par cycles répétitifs, ces pratiques méditatives « suggèrent aux interprètes et au public de s'investir dans le rôle du témoin plutôt que dans celui du spectateur »[105]. « Imaginée comme une plateforme chorégraphique intime et hors normes, l'œuvre nous incite à réinventer les modes de présence et de relation des acteurs de la scène contemporaine »[106].

2.6.4 *Hate radio* – Milo Rau / IIPM – International Institute of Political Murder

Auteur et metteur en scène de l'Histoire comme du politique, Milo Rau est formé en sociologie et en littérature allemande et romane. Ses premières créations théâtrales frappent tout de suite par leur important pouvoir documentaire, dont *Les derniers jours des Ceausescu* qui reconstitue le procès des dictateurs roumains. En 2007, il fonde la maison de production de théâtre et de cinéma IIPM, pour International Institute of Political Murder, nom qui annonce bien le contenu des œuvres à venir. On l'invite il y a plus de dix ans à

---

[104] Sources : http://inferno-magazine.com/2014/01/31/rencontre-avec-antonija-livingstone-"une-machine-damour"/ et http://www.mezzanine.pt/en/index.php?/program/antonija-livingstone/, récupérées le 19 mai 2017.

[105] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone et Jennifer Lacey par Noémie Salomon*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[106] Source : *Quelques mots sur Antonija Livingstone*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

proposer une œuvre qui parlerait de l'Afrique. Après plusieurs années de gestation, Rau s'attaque au génocide rwandais. *Hate radio* se base sur les émissions diffusées à la RTLM, la Radio des Milles-Collines, radio diffusée à Kigali qui « a pratiqué, quotidiennement, avec des techniques innovantes, un véritable lavage de cerveau chez ses auditeurs »[107]. L'œuvre reconstitue une émission type, animée par trois Rwandais et un Italo-Belge. Rau nous met face à notre devoir de mémoire, en plongeant le spectateur « dans le laboratoire d'une pensée raciste en pleine maturation »[108].

Figure 23 : les interprètes de *Hate radio*

Source : http://international-institute.de/en/hate-radio-4/

Figure 24 : les interprètes de *Hate radio*

Source : http://international-institute.de/en/hate-radio-4/

[107] Source : *Quelques mots sur Hate Radio*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[108] Source : *Quelques mots sur Hate Radio*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

2.6.5 *Les particules élémentaires* – Julien Gosselin / Si vous pouviez lécher mon cœur

Julien Gosselin a une conception du théâtre basée sur un enchevêtrement de dialogues, de récits et d'adresses directes. Il prône un théâtre de la parole dès sa sortie de l'école de théâtre, en 2009. C'est cette même année que nait le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur. Gosselin est invité par le Festival d'Avignon pour la création des *Particules élémentaires*, basée sur le roman de Michel Houellebecq du même nom. « Gosselin et ses collaborateurs y affirment de nouveau un théâtre en prise sur le présent à partir d'écritures contemporaines à la littérarité affirmée »[109]. « À Bruno, professeur de littérature aux mœurs débridées, correspond son demi-frère Michel, un scientifique qui, en réponse à la vaine quête de plaisir de Bruno et de notre monde, oriente ses recherches en génétique vers la création d'une posthumanité »[110]. Leur parcours nous emporte de mai 1968 à un futur projeté, comme à travers « la misère affective, sexuelle et existentielle »[111] de notre monde.

Figure 25 : les interprètes des *Particules élémentaires*

Photo : Christophe Raynaud de Lage, source : http://le-monde-en-nous.fr/2014/10/27/les-particules-elementaires-julien-gosselin-adapte-michel-houellebecq/

---

[109] Source : *Quelques mots sur Julien Gosselin + Michel Houellebecq / Si vous pouviez lécher mon cœur*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

[110] Source : http://fta.ca/archive/les-particules-elementaires/, récupérée le 24 novembre 2017.

[111] Source : http://fta.ca/archive/les-particules-elementaires/, récupérée le 24 novembre 2017.

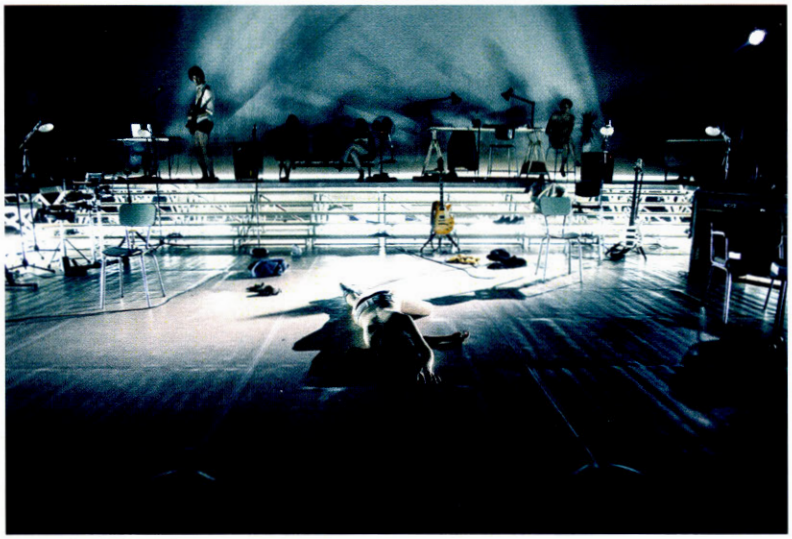


Figure 26 : les interprètes des *Particules élémentaires*

Photo : Simon Gosselin, source : https://dutheatrepargrostemps.wordpress.com/2014/10/15/julien-gosselin-lalchimiste-des-particules-elementaires/

2.6.6 *Germinal* – Antoine Defoort et Halory Goerger / L'amicale de production

Antoine Defoort et Halory Goerger sont des touche-à-tout inventifs et un brin irrévérencieux. À la fois musiciens, acteurs, philosophes, farceurs et inventeurs, ils créent des œuvres protéiformes qui se positionnent en dehors des catégories. Tous deux sont membres de l'Amicale de production, une structure qui fonctionne sous un mode coopératif. *Germinal* se donne comme défi de repartir le monde à zéro. Le plateau de scène est envisagé comme un espace vierge ou tout est à inventer. Les habitants, des comédiens, découvrent peu à peu les outils qui leur sont accessibles, et classent leur monde selon ce qui fait le son « poc poc » quand on le tape avec un micro allumé, et ce qui ne le fait pas. Ils sont rapidement placés devant leur propre fin, eux qui sont porteurs d'une société qui n'existe que le temps de la représentation. À la croisée entre histoire du théâtre et des civilisations, *Germinal* construit « des modalités de relation parfois aberrantes entre ces quatre individus qui découvrent le vivre ensemble tout en le réinventant »[112].

---

[112] Source : *Quelques mots sur Germinal*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

Figure 27 : les interprètes de *Germinal*

Photo : Boris Horvat, source : http://next.liberation.fr/theatre/2014/03/07/germinal-croise-hal-l-ordi_985386

Figure 28 : les interprètes de *Germinal*

Photo : Christophe Raynaud de Lage, source : http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/germinal

2.6.7 *The pixelated revolution* – Rabih Mroué

Né à Beyrouth et formé en art dramatique, Rabih Mroué est à la fois auteur, metteur en scène et acteur. Il crée, le plus souvent en tandem avec Lina Saneh, des œuvres performatives qui s'inscrivent à la frontière des disciplines du théâtre, de l'installation, de la performance et de la vidéo. Artistes engagés préoccupés par les réalités sociales et

politiques de leur pays d'origine, ils créent des œuvres, parfois autofictionnelles, parfois documentaires, qui adressent les contradictions qui sont le lot du vécu libanais. « Dans le croisement inattendu du documentaire et de la fiction, ils font récit du réel et visent à mettre au jour des pans de vérité souvent occultés ou insoupçonnés »[113]. Ainsi se présente *The pixelated revolution*, une conférence-démonstration de et par Mroué. En 2011, les manifestants opposés au régime d'Al-Assad filment la résistance politique et en inondent l'internet. Certains films amateurs vont jusqu'à montrer la mort. « Mroué décortique et interroge les images troubles de la révolution syrienne et la mécanique de leur fabrication »[114].

Figure 29 : Mroué dans *The pixelated revolution*

Photo : Pascheit Spanned, source : https://thetheatretimes.com/conversation-with-rabih-mroue-about-his-lecture-performance-the-pixelated-revolution/

Figure 30 : Mroué dans *The pixelated revolution*

Source : https://en.qantara.de/content/interview-with-the-lebanese-media-artist-rabih-mroue-images-until-victory

---

[113] Source : *Quelques mots sur Lina Saneh + Rabih Mroué*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 7.

[114] Source : http://fta.ca/archive/the-pixelated-revolution/, récupérée le 24 novembre 2017.

CHAPITRE 3 : ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION

3.1 Retour sur la force : notions de physique

Nous avons auparavant défini la notion de force (cf. *infra* p. 27 et s.). Nous nous permettons d'ajouter ici une perspective supplémentaire qui a guidé notre réflexion, tirée de notions de physique[115]. Bien qu'elle soit a priori étrangère à la pratique artistique, cette perspective scientifique nous est apparue, au fil des réponses aux questions de la grille, comme à même d'élargir et d'éclairer la réflexion que suscite notre question de recherche : quelles forces sont en jeu dans le spectacle vivant ?

En physique, la force constitue l'interaction entre deux objets ou deux systèmes. La force représente l'action mécanique qui peut déplacer ou déformer un objet grâce à l'accélération qu'elle lui impose. Le concept apparait de manière implicite dans certains travaux de Stevin datés du XVI[e] siècle, mais on l'attribue surtout à Newton et à ses lois du mouvement qui ont permis de figurer de manière simple la mécanique classique. La force est représentée par des vecteurs. Un vecteur force a quatre caractéristiques qui le définissent : sa direction (par où la force s'oriente), le sens (vers où la force agit), la norme (l'échelle de force qui se mesure en N newton) et le point d'application (l'endroit précis où la force s'exerce).

Deux des trois lois newtoniennes attirent particulièrement notre attention dans le cadre de cet écrit. La première, la loi d'inertie, trouve sa formulation dans l'ouvrage *Philosophiae naturalis principia mathematica* que Newton publie d'abord en 1687 : « tout corps persévère dans l'état de repos ou de mouvement uniforme en ligne droite dans lequel il se trouve, à moins que quelque force n'agisse sur lui, et ne le contraigne à changer d'état »

---

[115] Les informations qui suivront sont pour la plupart tirées du livre de Jean Massicot, *Notions fondamentales de physique*, (Argens, France : Editions de l'Argens, 2011).

(1759, p. 60). Cette assertion montre à nos yeux l'importance de la polarité dans l'application de la force, c'est-à-dire qu'une force est la modélisation de l'interaction. Chaque force doit donc rencontrer une résistance pour pouvoir agir.

La troisième loi de Newton, ou principe des actions réciproques, stipule que : « l'action est toujours égale à la réaction; c'est-à-dire que les actions de deux corps l'un sur l'autre sont toujours égales et de sens contraires » (1759, p. 61)[116]. Les deux pôles agissent ainsi d'égale manière. Newton dit encore : « tout corps qui presse ou tire un autre corps est en même temps tiré ou pressé lui-même par cet autre corps » (1759, p. 61). Il s'agit ici du principe d'« action-réaction », qui n'est pas sans rappeler les chiasmes sensoriels tels que définis par Merleau-Ponty, et repris par Bernard (cf. *infra* p. 37 et s.). Ces paramètres propres à l'exercice de la force sont à la base de nombreux apprentissages liés à la pratique de la danse. Le danseur apprend assez tôt dans sa formation qu'un équilibre met en jeu deux forces qui s'opposent et doivent en quelque sorte s'équivaloir, celle de « tirer vers le haut » et celle de « presser vers le bas ». Le double travail de la force et de sa résistance permet, par exemple, de tenir en équilibre sur la demi-pointe sur une seule jambe. Il s'agit là d'une notion de base en biomécanique.

Nous avions déjà mentionné, avec Deleuze, que la force est imperceptible comme telle (cf. *infra* p. 28), et qu'elle serait plutôt rendue visible par la sensation. C'est une question qui divise les experts. Certains philosophes et physiciens qualifiés d'opérationnalistes ou encore d'instrumentalistes[117] nient jusqu'à l'existence même des forces, argüant entre autres qu'elles sont, justement, imperceptibles, et que les vecteurs forces, bien qu'utiles pour comprendre notre monde, n'ont pas d'ancrage dans la réalité. La pensée réaliste[118], à l'opposé, réplique que les vecteurs force dépassent les simples outils pour référer à de

---

[116] La deuxième loi, ou principe fondamental de la dynamique de translation, suppose que « les changements qui arrivent dans le mouvement sont proportionnels à la force motrice; et se font dans la ligne droite dans laquelle cette force a été imprimée ».

[117] Le physicien anglais Percy Williams Bridgman ou le physicien français Pierre Duhem en sont de bons exemples.

[118] Défendue à notre époque, entre autres, par le philosophe australien David Armstrong.

réelles forces qui existent même si on ne peut les représenter. « À l'objection selon laquelle les forces seraient imperceptibles, ils répondent souvent que la perception tactile ou le sens musculaire nous permettent d'expérimenter de telles entités physiques » (Massicot, 2011, p. 164). En extrapolant, on pourrait dire qu'à défaut de pouvoir voir une force on peut en faire l'expérience par la sensation kinesthésique. Quoi qu'il en soit, les lois de Newton, bien qu'ayant été revisitées par nombre d'autres physiciens depuis, font encore école aujourd'hui.

Ces notions nous mènent vers une clarification de la notion de force que nous tenterons d'identifier : pour qu'elle soit valide, notre identification de la force doit pouvoir être accompagnée de l'observation des effets de sa résistance. Ce que nous remarquons dans les spectacles est la résultante de ce travail des pôles. L'action de la force et de sa contre-force nous semblent également hiérarchique : pour sortir de l'inertie, une première initiative est prise et exécutée. Nous ne croyons pas qu'il s'agit d'appliquer tel quel le modèle newtonien pour trouver des réponses à notre question, mais celui-ci servira de balise pour faire apparaitre l'invisible.

3.2 Nommer les forces : toutes les forces?

En commençant le travail d'analyse des œuvres, il nous est apparu que le spectacle présentait une grande complexité en raison des multiples systèmes d'expression qu'il emprunte. La diversité de ses formes et de ses modes d'expression, même à l'intérieur d'un petit groupe d'œuvres comme celui analysé, peut donner l'impression que les forces en jeu sont en trop grand nombre pour être toutes relevées, ce qui est probablement vrai. L'impossible définition ultime du spectacle nous amène à nous orienter vers ce que Fontanille appelle les « plans de pertinence » (2013), ou « niveaux de pertinence » chez Verlinden (2016).

Plutôt que de chercher les traits définitoires qui enfermeraient le sujet dans une boite hermétique, il s'agit plutôt d'ouvrir la réflexion en croisant la théorie à l'empiricité. Notre

démarche ne pourra pas rendre justice à la complexité de chacune des œuvres qui sera citée. Rappelons que ce qui nous intéresse ici, c'est la cartographie. La pertinence de l'une ou l'autre des forces identifiées ci-dessous est en grande partie liée aux enjeux actuels de la création contemporaine en danse (décrits à la section 1.1.3, p. 6). Nommer les tiraillements que la création actuelle provoque, en évitant les généralités et en présentant plutôt les tendances comme des marqueurs de l'évolution de la notion de spectacle, voici ce qui nous préoccupe.

3.3 Quelles forces dans le spectacle?

3.3.1 La force d'absorption

Il est un premier constat que nous avons pu faire lors de l'analyse des œuvres : dans pratiquement toutes les œuvres que nous avons passées en revue, il est fait mention d'une manière ou d'une autre du spectacle. Il s'agit soit d'une référence au geste de faire un spectacle, soit carrément d'une mention sur le spectacle lui-même en train de se faire. Voici des exemples de la manière dont cela apparait dans les œuvres :

- Dans *Sad Sam Lucky*, Ferlin rend visible la partition de l'œuvre sous la forme de feuilles qu'il consulte ou lit à haute voix avant de se lancer dans chacun des tableaux. Lors de certaines adresses verbales aux spectateurs, il utilise des termes comme « my dramaturg », « in am just in rehearsal », « it's time to show my physical abilities » ou encore « a week ago before the premiere of this performance », qui sont toutes des allusions à la performance elle-même, à sa préparation ou à son exécution. Ferlin raconte ce qui semble être des tranches de vie qui sont parfois liées à son métier de chorégraphe/interprète.

- Dans *Snakeskins* version 2014, Lachambre prend soudainement la parole pour expliquer au public qu'il a modifié le prochain segment (par rapport à la version originale de l'œuvre) et décrit ce qu'il compte faire (se coucher aux côtés d'Albanese

avec compassion et empathie). Une fois couché, il affirme que l'œuvre doit changer à nouveau : « ça ne marche pas, ça arrête la pièce. L'énergie doit monter! » Il se relève et passe au tableau suivant. Nous sommes donc momentanément placés au cœur des enjeux chorégraphiques et dramaturgiques de la pièce qui nous sont révélés par l'intervention du chorégraphe/interprète. La présence d'Albanese comme témoin/observateur présent tout au long sur scène fait l'effet d'une mise en abyme de la posture du spectateur. L'œuvre se termine par un long décrescendo où l'équipe technique révèle peu à peu l'espace, puis démonte les éclairages et le décor du spectacle pendant que les interprètes improvisent sur scène. Ce long « fondu » d'environ 45 minutes nous fait voir, et donc prendre conscience, des mécanismes techniques qui ont permis au spectacle d'advenir.

- Dans *Built to last*, l'interprète Kristof Van Boven prend la parole pour nous expliquer l'histoire de la salle de spectacle dans laquelle nous nous trouvons (l'Usine C, qui était autrefois une usine de confitures). Plus tard dans le spectacle, il nous annonce qu'il reste 25 minutes à la représentation, et nous glisse qu'il a chaud dans son costume. Chacun de ces commentaires nous ramène au présent du spectacle et de son déroulement. La représentation est également interrompue pour permettre aux interprètes de boire de l'eau et de reprendre leur souffle, ce qui nous ramène à la réalité de la performance comme défi physique.

- Dans *De repente...*, le dispositif lui-même nous rappelle le spectacle. Alors que certains spectateurs préfèrent observer la scène de l'extérieur, ceux à l'intérieur de l'arène prennent conscience d'être vus. Le regard tient une place importante dans l'œuvre, et le « regard-objet » devient rapidement « regard-sujet ». Le spectacle a donc, entre autres, comme sujet le « nous-spectateur » qui regardons et sommes regardés, parfois directement dans les yeux, à grande proximité. Jamais la conscience d'être dans un spectacle ne nous échappe.

- Dans *Antigone Sr.*, le spectacle débute par plusieurs mises en garde prononcées de la bouche même du chorégraphe/interprète : les décors, les costumes, la musique

sont inachevés, et le spectacle sera long. Tous ces aspects sont gérés à vue durant la représentation, que ce soit en interpelant la régie lumière à partir de la scène, en manipulant la régie son directement sur le plateau, en faisant des changements de costumes à vue ou en dirigeant le déroulement (« stop the show! »). Le public est également appelé à interagir avec les interprètes en applaudissant, chantant, criant. Encore une fois, notre conscience d'assister à un spectacle est maintenue par le contenu de la proposition, tout au long de celle-ci.

- Dans *Klumzy*, Cantin s'adresse à nous dès le départ pour nous aviser que le spectacle n'est pas encore commencé. Tout au long de l'œuvre, le mot « spectacle » revient comme un leitmotiv qui vient souligner la nature de l'expérience vécue. Watkin exécute une petite danse puis salue à la fin de celle-ci, comme un spectacle à l'intérieur du spectacle. La présence de Cantin sur scène provoque, comme chez Lachambre, une mise en exergue de la position d'observateur/spectateur. Le type de décor privilégié rappelle la salle de répétition.

- Dans *Paraíso*, tout comme dans *Built to last*, le spectacle est interrompu pour que les interprètes puissent se reposer et boire. Lors de cette pause, tout comme à certains autres moments du spectacle, Freitas interagit avec les spectateurs, ici en leur offrant du poulet, là en tenant la main d'une spectatrice assise au premier rang. Freitas dirige également la régie lumière et son à partir de la scène, comme chez Harrell. Le spectacle comme objet est encore une fois mis en avant-plan.

On peut retrouver cette présence du spectacle comme objet-sujet en filigrane d'autres œuvres du Festival. Dans *Le NoShow* et dans *Germinal*, le spectacle comme objet devient carrément le sujet de l'œuvre. Dans *Les particules élémentaires*, le personnage de Michel dirige la régie depuis la scène. Des références finales à l'œuvre sont données en fin de spectacle par le personnage de Hubczejak (« ... des personnages qui ont traversé ce récit... », « ... cette pièce de théâtre doit malgré tout être considérée comme une fiction... », puis un des personnages féminins « l'ambition ultime de cette pièce de théâtre », ou « ce spectacle est dédié à l'homme »). Dans *Culture, admin...*, les régies son et éclairage se font à vue, et un

long défilé de phrases commençant par « This piece » (qu'on pourrait traduire par « cette pièce », supposant « cette œuvre » ou « ce spectacle ») sont projetés sur un grand écran (par exemple « this piece will not save us »).

Figure 31 : *Culture, administration and trembling*

Photo de Meg Lavender, source : http://thisistomorrow.info/articles/fierce-festival-culture-administration-trembling

Ainsi, nous pouvons aisément constater que les exemples sont nombreux, mais la plupart restent anecdotiques. Ils représentent cependant la pointe de l'iceberg. De quoi témoignent-ils, ou plutôt, de quelle force ces traces sont-elles les premiers résultats visibles? De quoi cet iceberg est-il fait?

Nous nommerons cette force **la force d'absorption**. Elle désigne la manière dont le spectacle s'est lui-même absorbé comme objet, pour finir par muter en sujet. Les spectacles ont conscience d'eux, et se reconnaissent eux-mêmes comme étant ce qu'ils sont. Le spectacle fait maintenant partie du spectacle : tous les spectacles ont un double contenu, celui qu'ils exposent et celui d'être un spectacle comme contenant, c'est-à-dire un spectacle

dont la forme même est questionnée au sein de l'œuvre. Dans les exemples exposés, le spectacle adresse le spectacle comme étant un élément de la vie (quotidienne), plutôt que d'être en marge de celle-ci. Non seulement les spectacles ne se cachent pas d'en être, mais certains vont même jusqu'à faire de ce contenant le sujet de l'œuvre, *Germinal* et *Le NoShow* en sont les exemples les plus flagrants.

3.3.1.1 Absorber : le spectacle devient sujet

Plusieurs œuvres du Festival portent au sein même de leur propos le principe de « donner à voir », qui, nous l'avons vu dans le Chapitre 1 (p. 31 et s.), constitue un des fondements du spectacle. Par exemple, dans *Paraíso*, le costume et l'attitude de Freitas rappellent celle du toréro des corridas. Une des « bêtes » de son « paradis » est soumise à un exercice de *lipsync*, et gueule par-dessus une chanson populaire des Talking Heads (enregistrée devant public en plus, de quoi doubler la mise en abyme du spectacle). Ce « bestiaire d'une mythologie nouvelle »[119], qui à première vue a peu à voir avec la vie ordinaire, témoigne tout au long de son déroulement d'une conscience de son effet spectaculaire, et l'intègre à son contenu. Freitas dit d'ailleurs, au sujet de son œuvre : « l'idée du maestro [...] est venue de l'envie que la pièce soit comme un concert »[120]. Le format infiltre le contenu, et le paradis impose peu à peu son commentaire sur le spectacle comme objet. Certains y verront même « le pastiche du spectacle de danse contemporaine » (Lefebvre, D., 2014, 6 juin).

Il en va de même pour la pièce d'Harrell, basée entièrement sur trois familles de performances. Il y a d'abord les *voguing balls* du Harlem des années 1960, forme de défilé-spectacle, puis la *post-modern dance*, qui, tout en découlant de la tradition scénique de la danse, la rejette (« No to spectacle... » dans le *No manifesto* d'Yvonne Rainer daté de 1964). Il y a également *Antigone* et toute la tradition du théâtre grec, du moins ce que nous en

---

[119] Source : *Quelques mots sur Paraíso - Colecção privada*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[120] Source : *Entretien avec Marlene Monteiro Freitas* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

savons actuellement, à laquelle Harrell emprunte le format et l'esprit de sa pièce : « we were really trying to do this piece how they did it in the ancient Greek theatre » (Harrell, cité dans Maltais-Bayda, 2014, 31 mai). Les différentes sources du spectaculaire se rencontrent pour créer un métaspectacle qui les contient toutes. En cela, il rejoint l'esprit des pratiques performatives, pour lesquelles « il s'agit moins de créer du neuf, dont la date de péremption ne saurait tarder, que d'échafauder une structure permettant un jeu de résonances qui produit et développe de l'inconscient et de l'invention chez le spectateur, guidé, mais libre de ses interprétations » (Roux, 2007, p. 183).

Nous observons quelque chose de similaire, quoiqu'à moins grande échelle, avec le spectacle de Rizzo, qui lui aussi se base sur une pratique spectaculaire qui le précède. Même si le rapport des danses sociales à la scène est moins franc, car ce sont surtout des danses de participations avant d'être des danses de représentation[121], leur corrélation avec le spectaculaire se présente tout de même comme un enjeu. Nous l'avons déjà dit (cf. *infra* p. 94), c'est en assistant à la prestation d'une danse populaire que les prémisses *D'après une histoire vraie* surgissent :

> *À quelques minutes de la fin d'un spectacle auquel j'assiste, surgit comme de nulle part une bande d'hommes qui exécute une danse folklorique très courte et disparaît aussitôt. Une émotion profonde, presque archaïque, m'envahit [...][122] je crois aussi que la force de l'expérience, à l'époque, venait du fait que je m'ennuyais sérieusement dans un festival de danse contemporaine[123].*

Il est intéressant de constater qu'Harrell relate pratiquement la même anecdote : « when I went to my first ball, I found it so much more interesting than a lot of theatre and dance I was seeing at the time » (Harrell, cité dans Harding, 2014, 2 juin). Les deux expériences de

---

[121] À ce sujet, voir les articles d'Andriy Nahachewsky, «Once Again: On the Concept of "Second Existence Folk Dance"», dans *Yearbook for Traditional Music* (2001), «Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories», *Dance Research Journal* 27, no. 1 (1995).

[122] Source : *Quelques mots sur D'après une histoire vraie*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6.

[123] Source : *Entretien avec Christian Rizzo* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

spectateur, celle de la danse contemporaine et celle d'une pratique dansée qui s'inscrit en dehors du champ de l'art, s'entrechoquent. L'œuvre finale porte en elle les stigmates de ce choc. Elle invite à réfléchir au contexte de présentation des pratiques (ici la scène), car comme le dit Rizzo, *D'après une histoire vraie* « prouve bien que la question du folklore ou encore de la danse dite savante (contemporaine) est bien liée au cadre ou au contexte de regard autour d'un enchainement de mouvements qu'on appellerait de la danse » (cité dans Dufort, 2014, 19 mai). Au-delà des thèmes du commun et de l'être-ensemble sur lesquels nous reviendrons, le spectacle de Rizzo suggère une réflexion sur ce qu'est un spectacle, et sur le cadre de lecture de la danse qu'il propose/impose.

3.3.1.2 Mise(s) en échec...

On retrouve déjà des traces de métathéâtre dans les œuvres Shakespeare qui ouvrent le XVII[e] siècle (*Hamlet, Le songe d'une nuit d'été*). Va-t-on plus loin aujourd'hui? Ce que nous avons pu observer, c'est que les artistes ne se contentent pas d'invoquer l'objet-spectacle dans leurs œuvres, ils vont jusqu'à mettre en échec celui-ci, ou un aspect de celui-ci, pour mieux pouvoir le critiquer. On peut l'observer dans *Le NoShow*, alors que le dispositif mis en place ne permettra pas à tous les comédiens de jouer sur scène, empêchant ainsi certains tableaux de pouvoir être interprétés (cf. *infra* p. 119). Le spectacle intégral (existe-t-il seulement?) ne pourra pas être donné. Les artistes acceptent une certaine part d'inconnu et de hasard qui viennent agir sur l'œuvre, pour le meilleur et pour le pire, ce qui leur permet d'opérer dans l'événementiel. Se croisent ainsi le sujet de l'œuvre, qui se veut « mettre la hache dans quelques tabous artistiques »[124], et son dispositif qui mettra la hache dans la distribution et donc dans la représentation elle-même. L'œuvre expose la cuisine du théâtre, le quotidien de la création, tout en s'autosabotant.

---

[124] Source : *Quelques mots sur Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

3.3.1.3 ... chez Ferlin

Il en va de même pour Ferlin qui utilise des techniques d'autosabotage à l'intérieur de son solo. Ferlin rejette la théâtralité, et souhaite « vivre l'immédiateté de la manière la plus authentique possible » (Couture, 2014, 26 mai). Impossible pour lui de fixer le contenu de l'œuvre, qui doit à chaque fois représenter l'état du moment présent (« maintenant je suis »), sinon quoi « je ferais du théâtre et ce n'est pas ce que je veux »[125]. Sa pièce s'organise sous forme de propositions verbales ou physiques sans cesse avortées. La rupture est constante. On nous invite à entrer dans la fiction, puis on nous en éjecte. « The sea. No. Melancholic accordeon. No. The pavement is deserted. No. Tramway. No... ». On évoque, puis on réfute. On se lance, puis on s'arrête. Les vignettes se succèdent, entrecoupées d'un retour à la partition, à la pause, au verre d'eau, comme une forme de retour à la réalité. La forme révèle ses jointures, son squelette. L'œuvre s'organise comme un constant commentaire sur le spectacle comme objet, non sans ironie. « Comme je traite de thématiques personnelles, il est essentiel d'avoir du recul. À mesure que je prends du recul, mes soli évoluent [...], les portes de l'ironie s'ouvrent » (Ferlin, cité dans Rajak, 2012, p. 32).

C'est ce recul ironique qui laisse place au commentaire, faisant ainsi apparaître les enjeux du spectacle, de sa création et de son exécution. Le souci de Ferlin de « renouveler constamment la présence »[126] s'inscrit dans le champ que Josette Féral nomme comme étant le champ performatif[127]. L'œuvre, principalement basée sur ce qui nous apparait comme la subjectivité du performeur, « met en valeur l'action elle-même plus que sa valeur mimétique de représentation » (Féral, 2011, p. 114). Cela rejoint Richard Schechner dans sa définition de « performer », qui implique d'emblée trois opérations : « being » (être),

---

[125] Source : *Entretien avec Matija Ferlin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[126] Source : *Entretien avec Matija Ferlin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[127] Dont la définition est en adéquation avec la danse performative de Roux (cf. *infra* p. 68).

« doing » (faire), et « showing doing » (montrer le faire) (Schechner, 2002). Montrer le faire devient l'enjeu principal des œuvres performatives.

Cependant, Ferlin pousse jusqu'à montrer le « montrer le faire » (*showing showing doing*) en nous montrant par exemple comment il « montre » un sourire (il nous explique la technique qu'il emploie pour sourire aux gens qu'il croise). La scène agit comme une mise en abyme : il montre la tromperie en train de se faire en montrant une tromperie en train de se faire. L'anecdote souligne le caractère « *art*ificiel » de la vie, pour le dire à la suite de Barbaras Formis, « puisque la vie est aussi artificielle que l'art et, réciproquement, l'art est aussi naturel que la vie » (2010, p. 19). Elle est – tout comme cette autre scène où il rejoue ce moment où il a donné son numéro de téléphone à une fille – une manière de pointer du doigt (dénoncer?) la théâtralité du quotidien, une forme de métathéâtre qui réfute le théâtre[128]. L'ironie invite à la distance. « Les ironistes aujourd'hui [...] ne se demandent plus si tel geste est ou non garant de liberté ou d'expression du sujet, ils se demandent plutôt de quoi exactement désire-t-on à tout prix se libérer » (Charmatz et Launay, 2003, p. 15). « A room »[129], c'est ce qui reste (après l'incendie, après la guerre, après la rupture), mais c'est aussi ce qui est là (la salle de spectacle, la boite noire – du Monument National – comme espace partagé/à partager).

Pourtant, la performance dans son souci de montrer plutôt que de représenter, reste infailliblement, « en dépit de tous les efforts, une constante du théâtre » (Féral, 2011, p. 114). Malgré la création d'« une disjonction entre le système d'énoncé et celui d'énonciation », ou le fait d'exécuter sur scène des actions pourvues « d'une présence immédiate leur

---

[128] Il est intéressant ici de constater que les lieux d'ironie de l'œuvre passent essentiellement par le texte et par la théâtralité, même si elle est « incorporée ». Les moments « dansés » ne sont pas porteurs de cette même distance critique. Ferlin considère « la danse comme le dernier refuge de la communication » (Ferlin, cité dans Jelena Rajak, «L'intersubjectivité performative : la place du double dans la genèse d'un sujet dansant», dans *Mouvements : revue de danse* (Zagreb : Centre Croate ITI, 2012), p. 33.) Il serait intéressant d'analyser plus en profondeur cet aspect de son travail.

[129] Deux mots qui sont souvent répétés dans le spectacle.

permettant d'échapper à l'illusion mimétique et au faux-semblant »[130] (Féral, 2011, p. 115), le processus de fictionnalisation continue d'opérer, pris en charge par le spectateur. De plus, la notion de « showing doing » contient en elle-même l'idée de représentation, *showing* évoquant l'intentionnalité de montrer. « Aussi la mise en échec de la "représentation", fondatrice de l'œuvre performative, demeure-t-elle toujours à recommencer » (Féral, 2011, p. 117). Nous y reviendrons (cf. *infra* p. 164 et s., et p. 226 et s.).

3.3.1.4 ... chez Lachambre

On peut retrouver une mise en échec similaire dans *Snakeskins*. Après un solo dans le hall d'entrée, l'œuvre commence par un jeu de poids de Lachambre harnaché à une immense structure de métal et de cordages. Les attentes que nous avons pu nous construire, en réponse à la manière dont la pièce a été publicisée[131], sont rapidement comblées. Le travail de sensorialité se développe et s'expose à nos sensibilités. Une fois qu'il est grimpé dans les cordages du haut, une instabilité apparait, même un manque d'aisance à y évoluer. La fluidité a disparu. L'ascension dans les cordes se fait au prix d'un dur effort physique. Puis, Lachambre se laisse tomber des cordages au sol. La chute est brutale, anesthétique, mais prévue. Il ne s'agit pas d'un accident, mais d'une manière de mettre en échec d'abord nos attentes face à l'aspect spectaculaire et surtout esthétique de la proposition, mais aussi le spectacle lui-même et son dispositif.

La chute marque également un moment de cassure dans l'œuvre. Ce qui suivra apparaitra comme une mise à plat du spectacle et de la danse attendus. Lachambre se relève en

---

[130] Ce qui constitue deux stratégies, sinon les deux grandes stratégies des œuvres performatives pour mettre à bat le théâtre.

[131] Que ce soit dans les documents du Festival ou sur le site internet de la compagnie Par B.L.eux, l'œuvre est annoncée comme étant un « paysage scénique hallucinant », où s'opère une « série de mues avec une mobilité impressionnante » (programme de soirée de *Snakeskins*), où « le corps ondule, s'abandonne, se transforme en fonction des infimes modifications de symétrie et d'équilibre » (site internet de Par B.L.eux, http://www.parbleux.qc.ca, consulté le 11 août 2017).

vacillant, et erre sur la scène avec la démarche d'un éclopé. C'est également à ce moment qu'Albanese déconstruit la photo de Divito pièce par pièce. Rowe grimpe au haut de la structure, vêtu du masque du dieu d'émeraude « devant lequel je suis obligé de me soumettre »[132], nous dit Lachambre. « Je me prosterne devant ce qui est plus grand, plus fort que moi »[133]. La chute a provoqué la transformation, personnelle, mais aussi performative.

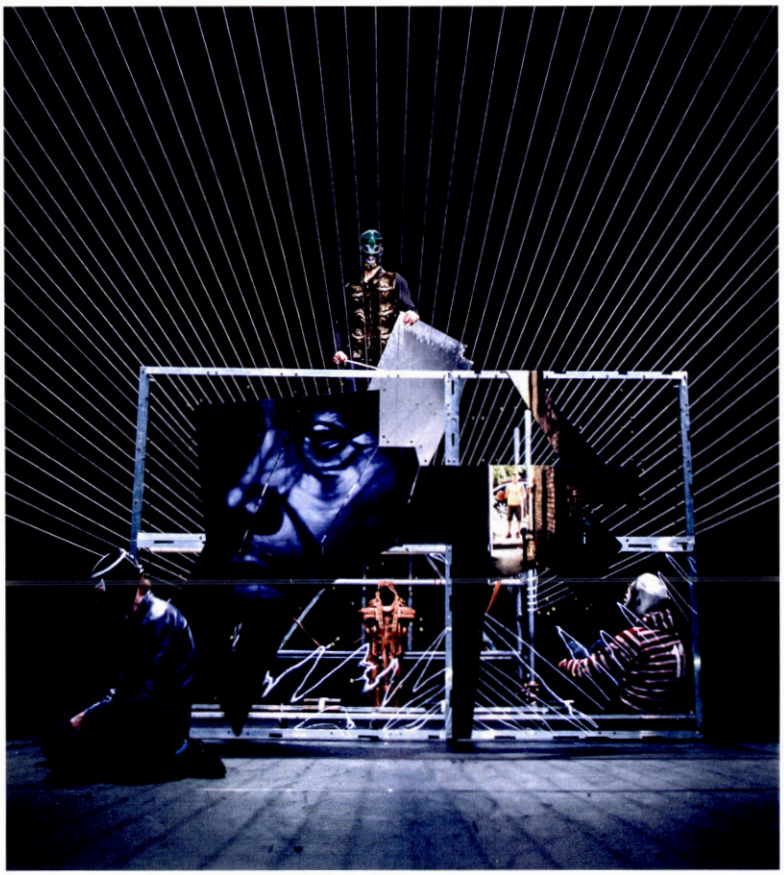


Figure 32 : Lachambre, Rowes et Albanese dans *Snakeskins*

Photo de Christine Rose Divito, source : http://www.thedancecurrent.com/review/snakeskins-fake-solo-beno-t-lachambre

---

[132] Source : *Entretien avec Benoît Lachambre* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[133] Source : *Entretien avec Benoît Lachambre* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

C'est alors que Lachambre saisit le micro pour s'adresser au public : « bien euh... » Le choc est grand, le ton en rupture totale avec ce qui a précédé. C'est à ce moment que les références aux spectacles apparaissent (cf. *infra* p. 132). La position couchée avec compassion et empathie ne peut être maintenue, car elle signe l'arrêt du spectacle. C'est dire que sans une certaine tension, le spectacle tombe à plat, et d'une certaine manière, meurt. Lachambre optera plutôt pour la violence, mais une violence feinte et théâtralisée, d'abord parce qu'elle est commentée (en deux langues qui plus est), mais aussi parce qu'elle n'est pas véritablement exécutée (il est visible que les coups ne sont pas vraiment administrés). Les commentaires prononcés désamorcent la situation pour en révéler l'aspect factice. La solution est alors elle-même mise en échec, ce qui ouvre la porte à la transformation suivante.

Ce moment du spectacle nous place dans une double posture : celle de la mort comme levier de transformation, qui est attachée à la dramaturgie même de l'œuvre donc au thème du spectacle, et celle de la critique du spectaculaire et des attentes qu'il suscite, comme placée en filigrane de l'œuvre, mais qui se fait ressentir à plusieurs reprises. La chute est travaillée de manière similaire chez Ferlin, où la double posture est aussi prégnante : chute du corps dansant (la chute du corps au sol est un des leitmotiv de la gestuelle de Ferlin dans ce solo), chute du spectaculaire dans les ruptures, comme chute du poète, incendie de son atelier, mort prématurée à l'âge de 22 ans. Dans les deux cas, les chutes sont dramatisées, elles racontent, mais nous mettent également en situation de distanciation face au dramatique. Dans les spectacles actuels, « le choix du spectaculaire n'est plus vécu comme une obligation, mais comme un possible parmi tant d'autres » (Roux, 2007, p. 107). « Ainsi, l'attitude performative entraine l'artiste-chorégraphe à critiquer non plus simplement le monde et la société qui l'entourent, mais il devient aussi critique du chorégraphique, de la danse et de ses moyens, allant même parfois jusqu'à s'autocritiquer » (Roux, 2007, p. 137). On peut parfaitement voir cette tendance chez Ferlin et Lachambre.

Pour résoudre cette tension entre le spectacle et sa mise en échec, Lachambre revient à la sensation et aux effets spectaculaires (son corps déréalisé disparait dans les cordages, rendus incandescents par la projection vidéo, puis qui chutent devant nous, moment qui

nous a fait penser à la renaissance d'un phénix). Ce moment remet le spectateur sur la route de la sensation, et nous prépare à la réelle mutation qui s'apprête à s'effectuer, une mutation du rapport de Lachambre au spectacle et à la scène. L'artiste, libéré du spectaculaire, peut maintenant librement bouger, sans « détours » et sans « artifices ». Une fois le dispositif des cordages affalé devant, la lumière se rallume, révélant ainsi l'ensemble de l'espace. « The space is stripped of its fantasies and everyone is revealed in changing light » (May, 2014, 30 mai). En effet, la lumière fluctue, s'allume et s'éteint sur scène comme dans la salle, créant ainsi un flux entre danseur et spectateur. L'espace scénique est peu à peu déshabillé, la musique comme la gestuelle sont douces, contemplatives. Albanese rejoint Lachambre, et tous deux parfois saluent, parfois dansent, dans l'espace, mais aussi un peu à l'écart. Les techniciens s'affairent. On nous accompagne doucement dans notre retour au quotidien. Les masques tombent. La compassion et l'empathie, qui n'ont pu s'exprimer d'abord, prennent ici leur place. Chacun est libre de partir ou de rester.

La fin nous met face à son propre code. Son aspect indiscernable (est-ce terminé ou pas?) nous place devant notre propre décision à rester ou partir (comme devant notre FOMO[134]). Le public s'atomise, chacun gère son retour à soi. La « danse formelle », si certains l'ont attendu, est dévoilée. Lors d'un entretien avec Fabienne Cabado, Lachambre a affirmé au sujet de cette section de l'œuvre que son intention était de faire tomber non seulement le 4e mur, mais tous les murs, et de dilater l'espace pour ainsi créer « une autre zone d'ouverture » qui permet « d'ouvrir la notion de façon différente, cette idée de transformation »[135]. S'opèrerait ainsi une libération des contraintes de l'espace de représentation.

3.3.1.5 ... chez Harrell

---

[134] Acronyme pour *Fear of missing out*, la peur de manquer quelque chose, expression liée à une consultation abusive des réseaux sociaux due à l'angoisse de rater une nouvelle ou un événement importants.

[135] Source : *Entretien avec Benoît Lachambre*, animé par Fabienne Cabado, Quartier Général du FTA, 24 mai 2014.

Harrell n'est pas en reste quant à la mise en échec de sa propre proposition, ne serait-ce que dans sa manière de désamorcer son spectacle d'entrée de jeu, en en nommant les failles et les aspects inachevés (cf. *infra* p. 133). Là encore, nous nous retrouvons dans la double posture : nous sommes à la fois dans les codes de la danse contemporaine performative, où l'artiste valorise l'aspect inachevé, toujours en processus, de l'œuvre, à la fois dans les codes du *voguing*, où l'achèvement n'est tout simplement pas un enjeu pour une pratique qui ne se réclamait pas de faire de l'art, encore moins de l'art contemporain. L'aspect « bricolé » de l'adresse renvoie en effet aux véritables *voguing balls* : « je voulais que le public sente que c'était sur place, bricolé devant eux [...] évoquant des bals de *voguig* au sens où on le fait ici et maintenant sans respecter les codes du théâtre »[136]. Cependant, une fois déplacé dans le contexte de frontalité et de tradition du théâtre de l'Usine C, le geste s'articule différemment. L'œuvre se place en tension avec son lieu et les habitudes de réception qu'il sous-tend. Elle devient une façon, à la manière de la *postmodern dance*, de s'opposer au spectacle en se présentant plutôt comme un laboratoire ou un chantier, « autant de vocables propices à l'expérimentation qui mettent en abîme le caractère d'achèvement et de résultat sous-entendu dans la notion traditionnelle de spectacle » (Roux, 2007, p. 94). « Quand je suis allé à mon premier défilé de mode, j'ai aussi trouvé que c'était très postmoderne dans la manière dont sont utilisés les mouvements, la musique, l'architecture de l'espace et la lumière » (Harrell, cité dans Vallet, 2014, 31 mai).

Le fait est qu'*Antigone Sr.* n'a rien d'un véritable laboratoire. Tout est prévu, dramatisé pour faire « à la manière de » ces *voguing balls*, et le spectateur qui n'est pas averti de cela peut croire à tord que les « problèmes techniques » se sont réellement produits, comme en témoigne quelques comptes-rendus journalistiques (Mazo-Rothenbühler, 2014, 3 juin; Santerre, 2014, 5 juin; Vallet, 2014, 31 mai). La preuve ultime de leur construction se retrouve dans la vidéo de la pièce, qui n'a pas été tournée à Montréal, mais qui reprend intégralement le même discours du début et les mêmes « incidents ». Comme le dit si bien Fabienne Cabado, « comme dans les bals, le rythme de la représentation peut s'étirer dans

---

[136] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

des temps morts, la technique est parfois défaillante, le quatrième mur n'existe pas et on a accès à une partie des coulisses » (2014, 4 juin).

Il ne s'agit pas d'un bricolage, mais de la représentation d'un bricolage. La mise en échec est fausse, et l'utilisation de la théâtralité intentionnelle : « Contemporary dance had become a cliché of boring conceptualism, and I couldn't stand it anymore. [...] Alternatively the Voguing tradition uses constructions of gender, artificiality, and theatricality to create a fictional authenticity or "realness" » (Harrell, cité dans Johnson, 2013, 18 septembre). La danse contemporaine visée ici est d'abord celle des postmodernes – « My work broke with the "No Manifesto" » (Harrell, cité dans Johnson, 2013, 18 septembre) –, mais également celle conceptuelle qui s'amorce en Europe dans les années 1990 – « people trying to make work like the people trying to make work like Jerome Bel and say Xavier Le Roy » (Harrell, cité dans Johnson, 2013, 18 septembre) –, et qui demeure active aujourd'hui.

L'intervention d'Harrell effectue donc une double opération qui est en elle-même paradoxale. Tout en autosabotant le spectacle (quoique le spectacle contemporain ait maintenant l'habitude de ce genre d'autoréfutation qui n'en fait pas moins un spectacle), il met aussi la table et donne les clés. Ce soir, nous sommes au *voguing ball*. Ce bal est cependant évacué d'une grande partie de ses enjeux politiques (de genre, de classe sociale, de race) dans un travail quasi taxidermiste qui n'en laisse que l'enveloppe et les codes. Ceux-ci ressemblent à s'y méprendre à ceux qu'ont favorisés les artistes de la danse performative. « L'attitude performative met en abîme la notion de spectacle en mêlant les différentes acceptations que peut avoir celle-ci » (Roux, 2007, p. 84). Il nous semble que l'œuvre de Harrell est porteuse de la tradition même qu'elle récuse. Pour le dire comme Rancière, l'art, comme le spectacle, « a toujours vécu de la tension des contraires » (2004, p. 60). L'œuvre, malgré ou grâce à ses paradoxes, porte en son sein ce même commentaire face au spectacle que pose Ferlin ou Lachambre.

3.3.1.6 ... chez Cantin

Cantin, pour sa part, intègre la mise en échec comme un élément avoué, souhaité de la démarche. « J'essaie de saboter mes spectacles en général » (cité dans Pizzichillo, 2014, 7 novembre). *Klumzy*, tout comme les œuvres qui l'ont précédé, a eu pour prémisse la question : qu'est-ce qu'un spectacle? « Chaque création c'est pour moi un prétexte pour réinventer ça. [...] chaque processus c'est "comment faire un spectacle?", et "est-ce que je vais réussir à faire un spectacle?" »[137]. Son esthétique, épurée à la limite du vide, côtoie un espace scénique « encombré de toutes sortes de choses pour créer de la magie »[138]. Une magie qui jamais ne se déploie complètement, car Cantin « casse systématiquement les structures trop lisibles, trop classiques [...] j'aime casser l'objet théâtral et le reconstruire en laissant voir les coutures »[139]. Ces mêmes coutures sont celles qui nous parlent du spectacle comme objet-sujet. « Spectacle! Spectacle! » Le mot est clamé à plusieurs reprises tout au long de la pièce, comme un appel à celui qui par son absence fait sentir toute sa présence. Cela s'exprime d'abord par la figure du chorégraphe présent sur scène en maitre d'œuvre. Tout comme Ferlin, il nous accueille du regard au moment où nous entrons dans la salle. Tout comme Harrell, il manipule à vue la régie, débranche et rebranche le son. Il devient l'intermédiaire entre nous et Watkin.

« Je vois beaucoup de spectacles qui prennent pour acquis le spectacle, et moi j'aime rentrer en friction avec le cadre du spectacle, de le déborder, de le casser, quitte à rater le spectacle, mais je préfère rater le spectacle que faire un bon spectacle »[140]. Si Harrell veut se distancer du *No Manifesto* de Rainer, Cantin lui l'endosse parfaitement. Pourtant, le cadre qu'il propose emprunte au *show* rock : le micro, la distorsion, la fumée, les éclairages qui balayent l'espace, la musique punk rock qui joue fort.

---

[137] Source : *Table-ronde : nouvelles écritures scéniques*, animée par Martin Faucher, Quartier Général du FTA, 31 mai 2014.

[138] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[139] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[140] Source : *Table-ronde : nouvelles écritures scéniques*, animée par Martin Faucher, Quartier Général du FTA, 31 mai 2014.

Figure 33 : Cantin dans *Klumzy*

Source : http://www.dfdanse.com/article1806.html

À l'intérieur de ce cadre, peu de choses se produisent, qui sont suspendues entre la mémoire et le présent, l'enfance et la vieillesse, le rêve et le cauchemar, mais aussi le temps de répétition et le temps de représentation, la magie et le banal. Comme Lachambre et Harrell, Cantin tente de s'affranchir de certains codes tout en les exposant : « le rideau se lève et le public applaudit » répète-t-il dans un micro dont le son est distorsionné, et qu'il entrecoupe de « fuck! » et de *feedback* sonore. Les changements de costumes se font à vue. La face de Watkin s'expose tantôt devant, tantôt derrière, tantôt au coin, ou au sol, ce qui suggère de multiples frontalités, ou un refus de la frontalité. Watkin empoigne le trépied du micro, le penche à la manière des grands chanteurs de rock, approche sa bouche de la membrane, puis rien. Et après un temps : « Spectacle! Spectacle! ». Est-ce une manière de nommer ce qui était attendu (présumant ainsi que c'est ce que nous attendions)?

Figure 34 : Watkin dans *Klumzy*

Source : http://www.thedancecurrent.com/review/klumzy

La double posture s'exprime à nouveau : l'anti-spectacle devient matière à faire spectacle. La critique de l'« urgence un peu dérisoire à faire des spectacles »[141], qu'on a vue aussi chez Lachambre, ou enfin certains types de spectacles, qu'on a vue chez Harrell, se matérialise au sein d'un spectacle. Nous oserions même dire que ces trois artistes en particulier sont plutôt prolifiques et ont créé dans les dernières années un bon nombre de spectacles. Le refus est une manière de faire de l'art. Cantin l'admet lui-même : « c'est un spectacle. Ce n'est pas une installation » (cité dans Pizzichillo, 2014, 7 novembre). La présence de Cantin sur scène est aussi un constant rappel du cadre spectaculaire. « Je veux qu'on sente la présence de celui qui tire les ficelles du spectacle, qu'on sente la manipulation mise à l'œuvre »[142]. On a ce même ressenti chez Harrell. Au thème du spectacle (le portrait, la mémoire, la nostalgie, la transformation) s'ajoute un commentaire sur la relation de pouvoir dans la pratique en danse, dans l'art, sur scène comme dans la vie. « Il y a toujours une relation de pouvoir dans

---

[141] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[142] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

un spectacle, qu'on le veuille ou non, dans un spectacle, on manipule. Il y a une notion de manipulation qu'on peut déguiser comme on veut, mais qui existe » (Cantin, cité dans Pizzichillo, 2014, 7 novembre).

Le dépouillement à l'extrême permet à la « petite magie » d'opérer, le travail tonico-postural chez Watkin, la transformation générée par les masques, les effets de présence révèlent l'espace entre le visible et l'invisible, entre l'inutile et l'essentiel, entre le grotesque et l'intime. Et c'est bien ce que Cantin souhaite, ouvrir des espaces. « Je cherche un espace », affirme-t-il (cité dans Pizzichillo, 2014, 7 novembre). Ce portrait de Watkin contient une grande part de Cantin et de ses obsessions pour les questions sur la représentation, qui viennent dialoguer avec les questions de l'intimité et de l'identité. Cette présence du chorégraphe sur scène appartient en effet en totalité à la mise en échec : « en général je ne performe pas dans mes pièces [...] je l'ai fait parce que je voudrais que mes spectacles dérapent » (cité dans Pizzichillo, 2014, 7 novembre).

3.3.1.7 ... chez Freitas

Il est un autre spectacle de cette édition du Festival qui travaille la mise en échec de manière étonnante. Dans *Paraíso,* le paradis se tient aux portes de l'enfer. Le corps se transforme au gré des bêtes qu'il incarne, ne laissant que peu voire pas de place aux gestes quotidiens. L'œuvre travaille sur l'instabilité, l'image « toujours en train de devenir quelque chose d'autre » (Doyon, 2014, 2 juin). Les références à l'objet spectacle ne sont pas d'ordre critique comme on a pu le voir chez Lachambre, Harrell, Cantin. Nous sommes plutôt dans une quasi-forme de carnaval, ou de cirque, où le micro agit comme le fouet du dompteur de lions. La bête se soumet à l'exercice du *lipsync* sans résistance. Puis, Freitas interrompt le spectacle en criant « break! »[143]. La surprise est grande, d'ailleurs. Chez les journalistes, on ne manque pas de le mentionner. Presque tous les comptes-rendus parlent de cette rupture (Gagnon-Paradis, 2014, 5 juin; Julien, 2014, 6 juin; Massoutre, 2014, 6 juin; Verstricht, 2014,

[143] Dans la vidéo de l'œuvre, elle siffle avec un sifflet d'arbitre, comme pour signaler la fin de la manche.

5 juin). Lors des premières 50 minutes du spectacle, peu d'indices nous ont laissés entrevoir ce revirement. Certains en ressortent même choqués : « il est très ardu de demander au public de faire abstraction des intenses minutes qu'il vient de passer en compagnie des interprètes dans leurs rôles pour ensuite les lui montrer sous leur jour plus habituel » (Julien, 2014, 6 juin).

Les danseurs ont décroché, ils ont regagné « leur propre corps », boivent de l'eau, chantonnent, s'étirent un peu, circulent entre la scène et les coulisses. Freitas sort un poulet cuit d'un sac, puis en mange. Elle s'approche du public, et en offre à un spectateur. Le poulet circule parmi les gens. Elle fait signe à la régie de laisser rouler la musique d'ambiance, puis monte jusqu'à la cinquième rangée avec le poulet, qui répand son arôme dans le public. Le tout dure au moins cinq minutes[144]. Puis, la musique reprend soudainement et la pièce repart.

Alors que les autres chorégraphes nous avaient habitués à la double posture où les signes du spectacle sont utilisés pour parler du phénomène du spectacle, ou le critiquer, la pause chez Freitas semble outrepasser le commentaire. Pur moment gratuit que rien ne semble justifier, il est peut-être l'expression de cette totale liberté que la pièce suggère, liberté dans les états de corps, dans l'imaginaire, comme dans les codes. « Le paradis est un endroit fictionnel, dont les portes se trouvent au seuil entre la finitude de la terre et l'infini de l'imaginaire » nous dit Freitas (citée dans Doyon, 2014, 2 juin). Si on voit dans l'œuvre et son dispositif scénique une arène ou un box, on peut alors imaginer la pause comme un entracte entre deux manches, deux *rounds*. Le public mange du poulet comme le ferait le public d'un match avec sa bière et ses arachides. Il est dramatisé, étant à la fois public de *Paraíso* et public fictionnel du Paradis[145].

---

[144] Dans la vidéo, les danseurs ont plutôt l'air d'attendre, et le poulet ne se rend jamais dans le public. Nous devinons que la captation du spectacle a été faite avant les représentations de Montréal, et que ce moment a été raffiné depuis.

[145] Nous reviendrons sur la fictionnalisation du public dans la section 3.3.3.3 p. 192 et s.

3.3.1.8 ... chez Defoort et Goerger

Vers où va-t-on alors avec ces mises en échec, ces mises à distance du spectacle qui viennent se loger au cœur du discours et des intentions artistiques des chorégraphes et metteurs en scène? L'analyse de *Germinal* peut à ce sujet nous amener matière à réflexion. « Pour *Germinal*, nous avons tenté de comprendre comment fonctionnait la machine théâtrale en questionnant tout ce qui fonde la mécanique du théâtre »[146]. D'abord plasticiens, Defoort et Goerger abordent la scène en dehors de ses évidences. *Germinal* prône la destruction comme acte de création, une destruction physique du plateau, mais aussi une manière de faire table rase des codes de la représentation en vigueur pour les redécouvrir un à un, et ainsi en questionner la pertinence. À cheval entre la reconstruction d'un monde (fictif) qui n'est pas sans rappeler notre monde (réel) et la reconstruction de la représentation de celui-ci, l'œuvre est le parfait exemple de cette double posture du spectacle qui parle d'un spectacle[147].

L'œuvre se déroule sur un plateau dénudé où les éléments, au fur et à mesure de leur apparition, tiennent leur propre rôle : la console agit comme console, le micro comme micro, la guitare comme guitare. Puis le « parallélépipède rectangle », *dixit* l'ordinateur portable, va venir donner une tout autre dimension au plateau, en permettant de projeter sur le mur du fond un « décor ». La projection vidéo, elle qui ne fait pas « poc poc » et qui n'est donc pas « réelle », leur permet de comprendre que le plateau peut être le lieu de l'imaginaire. Ils en profitent donc pour faire apparaitre un « marais » à même la scène, constitué d'un trou dans le plancher rempli de pinottes vertes où ils « plongent » pour se « baigner », et qui n'a bien entendu rien d'un véritable marais.

---

[146] Source : *Entretien avec Antoine Defoort + Halory Goerger* par Diane Jean, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[147] Pour élaborer la réflexion qui va suivre, nous empruntons en partie à l'analyse de Bénédicte Boisson, tirée de sa conférence prononcée lors des Journées d'étude intitulées *Coprésence et pensée du commun dans les pratiques interatistiques*, tenues les 25 et 26 février 2016 à l'UQAM.

Figure 35 : les interprètes de *Germinal*

Photo d'Alain Rico, source : https://www.franceinter.fr/theatre/germinal-par-antoine-defoort-et-halory-goerger

Du coup, la scène représente un espace qui est autre. Cet espace de fiction s'expose plutôt comme un cul-de-sac qui les obligera à revoir leur schéma de concepts, et à prendre conscience de leur finitude. Cette finitude est celle qui donne tout son sens à leur « succession d'événements répondant à des critères de cohérence, notamment spatiale et temporelle »[148]. Ce moment charnière leur permet finalement de « donner un spectacle » alors qu'ils interprètent en chanson le résumé de leur processus, comme un petit rituel solennel qui donne sens à tout ce qu'ils ont traversé.

La fin de ce spectacle porte en elle quelque chose de l'acception des codes. Tous les matériaux découverts au fil de leurs explorations s'assemblent dans la grande construction du spectacle. En repassant à travers les concepts, on nous brosse le portrait de ce dont le spectacle est fait, de ce qui le fait exister. L'œuvre se termine sous la forme d'une célébration en chanson, une manière de dire oui aux codes de la représentation. La vision est optimiste,

[148] Nommée dans le spectacle comme étant le but à atteindre, sinon le trajet qu'ils parcourent, et qui pourrait aussi servir de définition de ce qu'est un spectacle.

la déconstruction constructive : « on ne le fait pas par rébellion – ce serait bien fade, et bien vain –, mais plutôt par désir de comprendre l'outil » (Goerger, cité dans Saint-Pierre, 2014, 17 mai). Les logiques transgressives de *Germinal*[149] sont des méthodes douces qui cherchent la cohésion et l'harmonie. « Ces enjeux-là [les conflits] sont largement surreprésentés dans la fiction, alors que la réalité, c'est que 95 % de l'activité humaine est une activité empathique » (Defoort, cité dans Couture, 2014, 14 mai). On retrouve cette forme d'optimisme aussi chez Rizzo, qui développe une danse fraternelle, collégiale, par laquelle il souhaite « voir quels rapports les hommes tiennent entre eux quand on envoie promener les stéréotypes, dans la joie, la douceur, la tendresse, l'humilité » (Rizzo, cité dans Doyon, 2014, 26 mai). Ces préoccupations témoignent d'un désir de créer de nouveaux rituels et un vivre-ensemble, deux éléments majeurs des œuvres analysées[150].

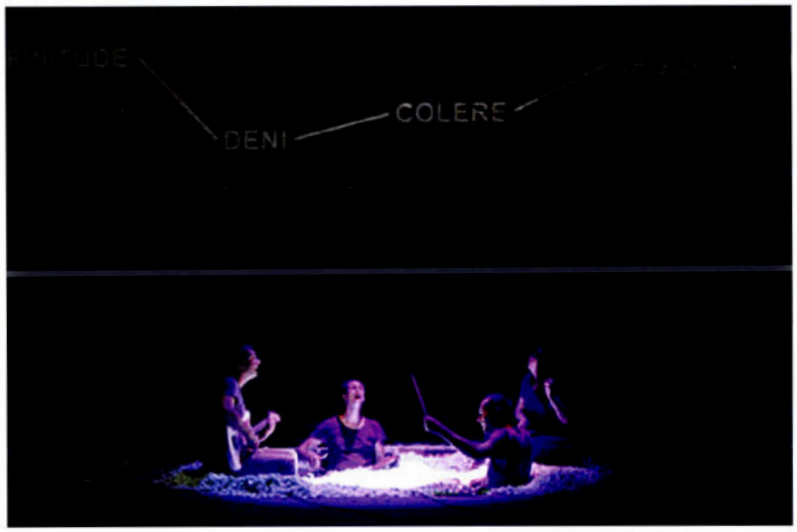


Figure 36 : les interprètes de *Germinal*

Source : https://www.franceculture.fr/theatre/germinal-par-antoine-defoort-et-halory-goerger

---

149 Qui sont doubles, parce qu'elles transgressent le monde auquel elles se rapportent, mais aussi parce qu'elles sont elles-mêmes transgressées durant le spectacle, comme en témoignent Defoort et Goerger : « nous n'arrêtons pas d'enfreindre nos propres règles » (source : *Entretien avec Antoine Defoort + Halory Goerger* par Diane Jean, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5).

150 Sur lesquels nous reviendrons amplement à la section 3.3.3, p. 174 et 3.3.5, p. 213.

3.3.1.9 Dramaturgie de l'échec

Mais d'abord, revenons sur ce qui vient d'être discuté. Tous ces exemples, bien que désireux de déconstruire la représentation, appartiennent à ce que nous pourrions nommer une dramaturgie de l'échec, en ce sens où les mises en danger que proposent les œuvres restent toujours à l'intérieur du cadre spectaculaire. La mise en danger apparait comme un élément de la théâtralité, elle devient un code que l'artiste utilise pour adresser son œuvre. Les mises en échec font partie de la partition de l'œuvre. Aucun spectacle ne nous a semblé véritablement en danger : danger de s'interrompre, de s'invalider, de disparaitre. Nous y reconnaissons plutôt l'agir des danses performatives qui s'attachent à questionner la représentation à même le spectacle. Nous l'avons déjà vu avec Pouillaude (cf. *infra* p. 60), l'autoréflexivité est aujourd'hui une composante des spectacles : « le spectacle ne pourrait échapper à son essentielle duplicité et putasserie qu'en thématisant sur scène son opération et en devenant sur scène son propre objet. Hors la réflexivité du médium spectaculaire, point de salut! » (Pouillaude, 2004, p. 19). L'assertion est peut-être un peu forte, nous avons dans notre corpus des œuvres qui vivent très bien en dehors de cette remise en question (*D'après une histoire vraie*), comme nous en avons qui tentent d'y échapper sans y parvenir (*Antigone Sr.*).

Selon Pouillaude, « la donation spectaculaire devient à elle-même son propre objet et s'autorise par là des formes de remise en cause interne » (Pouillaude, 2004, p. 19), provoquées par deux grands changements qui se sont opérés dans la pratique en danse contemporaine. D'abord, ce qu'il appelle « la perte d'évidence du médium "danse" » (Pouillaude, 2004, p. 18), dont le champ s'est ouvert pour accueillir toutes formes de geste, même les plus banales comme la marche ou l'immobilité. Ensuite, « l'opacification réflexive du médium "spectacle" » (Pouillaude, 2004, p. 18) comme la remise en cause du médium et des codes qui le constituent. Notre observation du phénomène, à travers notre corpus d'œuvres, nous porte à dire que cette autoréflexivité s'est intégrée au spectacle au point que celui-ci est devenu immanent au concept d'œuvre. Le « ratage » selon Pouillaude, devient « comme une définition immanente de la performance » (Pouillaude, 2009a, p. 368). Nous

croyons que dans certains cas limites, l'œuvre et l'artiste travaillent un véritable ratage, qui met en danger la représentation. Les œuvres précédemment nommées procèderaient plutôt d'une théâtralité du ratage, d'un ratage comme manière d'aménager des espaces à l'intérieur des frontières du spectaculaire. La mise en échec s'inscrit presque comme une didascalie, mais qui provoque tout de même de la turbulence.

3.3.1.10 Les signes du spectacle à l'œuvre

La présence du « spectacle-objet » logé au creux des œuvres se révèle également par des signes tangibles. Nous retrouvons ces signes du spectacle dans bon nombre d'œuvres. Déjà, *Germinal* les passe en revue un à un pour mieux les redécouvrir, mais Defoort et Goerger ne sont pas les seuls à les mettre en lumière. Quelque chose de l'esthétique du *show rock* traverse plusieurs des propositions du corpus. On la retrouve chez Cantin, chez Harrell, chez Freitas, chez Gosselin. Celui-ci en fait une utilisation assez marquée (et dans son cas pas du tout critique). Cela se matérialise par l'utilisation de la fumée blanche, des éclairages dynamiques, mais surtout, par l'utilisation quasi fétichiste du micro. Dans pratiquement tous les spectacles, on prend le micro pour dire tout et n'importe quoi, du plus recherché au plus banal. Sa présence est parfois intimement liée au dispositif du spectacle privilégié par l'artiste, par exemple le mode conférence de la « non-academic lecture »[151] de Mroué, ou l'animation radio chez Rau. Nous pourrions aussi argüer que le micro est un élément essentiel de la bonne marche du spectacle, en ce sens où il soutient la voix des interprètes qui se feront ainsi entendre de tout le public. La technologie actuelle permet cependant de cacher cet artifice, et au-delà de ce paramètre, certains spectacles font de l'utilisation du micro un parti-pris esthétique.

Dans *Le NoShow*, le micro est symbole du dispositif de la conférence, de l'assemblée, mais sera aussi utilisé tout au long du spectacle pour parler aux spectateurs (parfois laissé de côté, parfois en service, il est même difficile de définir la règle qui régit son utilisation). Dans

---

[151] Expression utilisée par l'artiste au sujet de son spectacle.

tous les cas, il est intimement lié au désir de s'adresser au public en dehors du travail classique du personnage.

Figure 37 : les interprètes du *NoShow*

Source : http://www.eklektika.fr/agenda/theatre-de-bayonne-le-noshow-un-show-must-go-on-a-tout-prix/

Chez Lachambre, il souligne un moment d'« humanité » qui vient s'opposer à l'immersion sensorielle dans laquelle nous étions plongés au départ. Il est aussi utilisé pour s'adresser plus directement au public, ce qui crée un clivage avec ce qui a précédé, et nous fait apparaitre comme public. Idem chez Liddell, où le micro vient en appui lors de l'interview des deux valseurs chinois, mais surtout lors du grand monologue de Liddell, dans la troisième partie du spectacle. La saisie du micro amorce, comme chez Lachambre, une rupture de ton. Nous glissons soudainement vers un type d'adresse plus « direct » que celui auquel la pièce nous avait habitués, quelque chose plus proche du *stand-up* que d'un travail de personnage, et s'apparentant au *NoShow*. Liddell joue avec le soi et la construction du soi, à la frontière entre la fiction et la réalité. Cependant, le micro agit comme symbole de la scène, symbole de cette adresse au spectateur. Il se présente comme un repère : nous sommes au théâtre. Liddell a déjà un micro-casque lorsqu'elle empoigne son micro-bâton, le deuxième micro nous semble donc accessoire, ou justement, un accessoire. Le micro-bâton incarne donc l'accessoire de la scène, voire l'accessoire d'un théâtre performatif, mais aussi le fort désir de se faire entendre.

Figure 38 : Liddell dans *Todo el cielo...*

Source : http://fta.ca/archive/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy/

Chez Gosselin, le micro délimite les temporalités et crée la distance. On l'utilise pour parler au passé, pour faire la narration de l'histoire, alors que les personnages se parlent entre eux sans micro, au présent. La narration glisse d'ailleurs vers l'interprétation au micro de *Nights in white satin* des Moody blues, accompagnée par des musiciens sur scène. Gosselin se dit ennuyé par la notion de personnage. « Dans *Les particules élémentaires*, il y a des fragments de dialogues, mais surtout un désir d'engager un dialogue direct avec le public. Il n'y a aucun monologue intérieur : tout est adressé à un personnage ou, généralement, au public »[152]. Ainsi, les interprètes s'adressent à nous directement, pour nous raconter. Le « théâtre du dire » de Gosselin passe par le micro qui devient le véhicule pour sortir du seul personnage, et permettre aux comédiens de se faire « narrateurs, personnages, commentateurs et musiciens, créant des conventions théâtrales ou les abolissant avec une étonnante fluidité »[153]. Ces fameuses conventions, nous le constatons, non seulement ne sont pas

---

[152] Source : *Entretien avec Julien Gosselin* par Paul Lefebvre, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[153] Source : description de l'œuvre dans le programme de soirée fourni par le FTA.

abolies, mais elles sont appuyées voire renforcées, entre autres par cet usage du micro[154]. Le cadre spectaculaire est maintenu, tout comme le cadre théâtral.

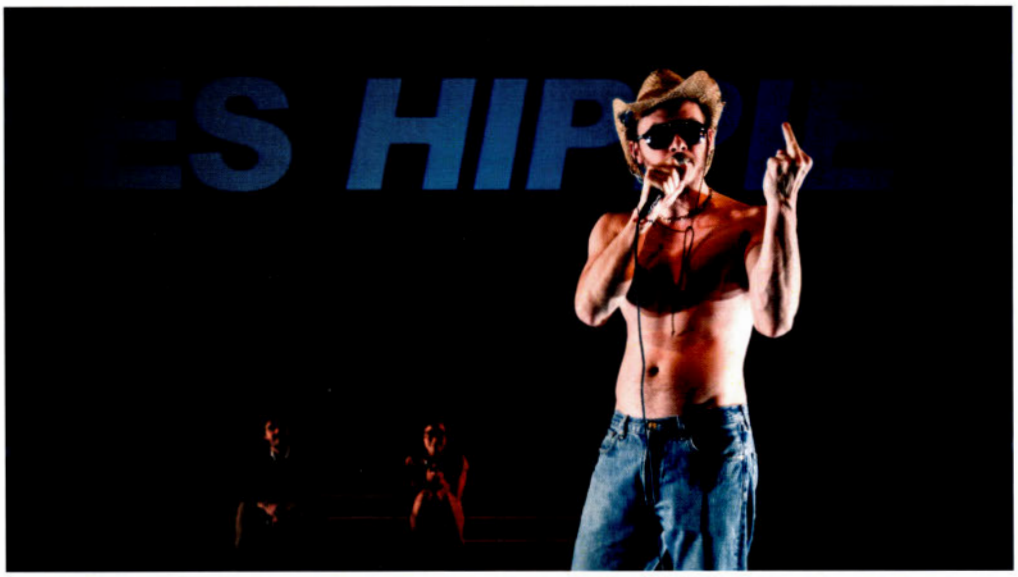


Figure 39 : les interprètes des *Particules élémentaires*

Photo de Simon Gosselin, source : http://artichaut-magazine.fr/les-particules-elementaires-portrait-dune-epoque/

Le micro chez Cantin participe aussi des effets de performativité. Il est, tout comme dans *Germinal*, un objet de curiosité qui permet une redécouverte, voire une certaine distance. Les signes sont à reconstruire, mais finissent par reprendre leur même fonction. Le micro chez *Germinal* est le symbole même du « se faire entendre ». Il est un des premiers signes du spectacle qui apparait dans leur univers, avec la lumière. Il « permet de transférer les pensées vers "l'appareil phonatoire" » (Chanonat, 2014, 30 mai). Ainsi s'ouvre à eux les possibilités de la communication, de l'« aller-vers-l'autre », qui est aussi par ricochet l'adresse à nous spectateur. Cependant, le micro dépasse sa simple fonction première pour

---

[154] S'agirait-il ici de la convention qui veut que le personnage soit maintenu du début à la fin de la représentation? Bien que nos connaissances des enjeux du théâtre étant limitées, il nous semble que les spectacles de théâtre aujourd'hui ont déjà dépassé ces formes de convention.

devenir outil de classification qui structure leur réalité : avec lui, on distingue ce qui fait « poc-poc » de ce qui ne le fait pas. Le jeu du spectateur revient à deviner, puis à apprécier, à partir des connaissances qu'il a certainement du micro comme emblème incontournable de la scène, comment Defoort et Goerger vont faire travailler cette connaissance. Même jeu chez Cantin, alors que dans ce micro on souffle, on chuchote, on grince, ou l'on se tient simplement face à lui, dos au public, dans un moment de silence. Cantin joue avec les lieux communs du micro qui sont par extension les lieux communs du spectacle.

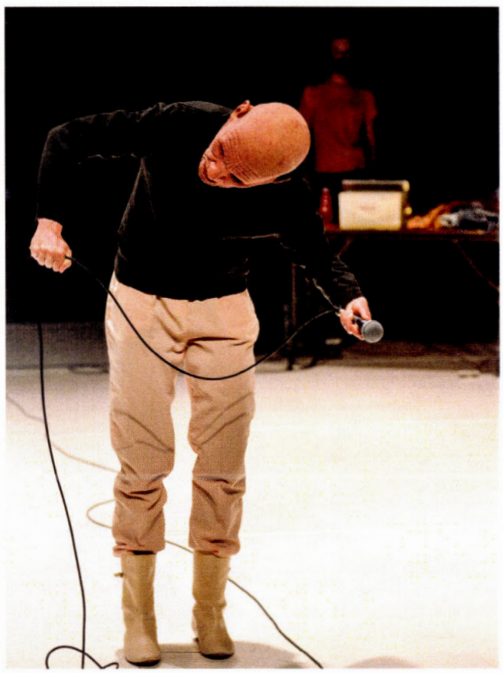


Figure 40 : Watkin et Cantin dans *Klumzy*

Source :

http://www.thedancecurrent.com/review/klumzy

Figure 41 : les interprètes de *Germinal*

Source :

http://www.theatregaronne.com/spectacle/2014-2015/germinal

Puis, chez Freitas et Harrell, quelque chose presque de l'ordre d'une célébration s'installe, on prend le micro pour chanter, animer la foule, bref, on embrasse totalement cette esthétique du divertissement. Chez les chorégraphes, on semble se dégager du poids des mots et de l'aspect déclamatoire du texte. Cela laisse place à une grande liberté, qui traverse d'ailleurs l'ensemble des propositions de Freitas et Harrell. Au contraire de Liddell ou Gosselin, où le micro semble vouloir faire apparaitre la « personne » au profit du « personnage » dans un jeu avec le réel et la fiction, il nous semble que ce qui est prononcé au micro dans ces œuvres chorégraphiques perd le dessus sur la manière de le dire, et qu'une certaine préciosité du sens est abandonnée. L'intérêt du micro se révèle dans la manière dont il incarne spectacle et divertissement.

Figure 42 : Freitas et Merk dans *Paraíso*

Source :

http://fta.ca/archive/paraiso-coleccao-privada/

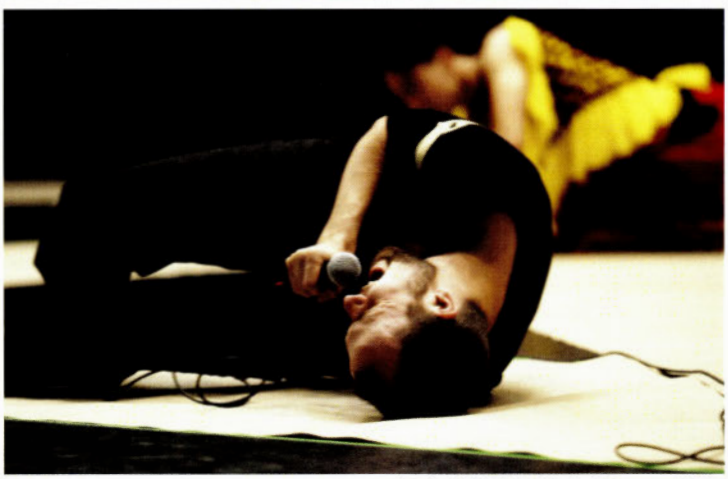


Figure 43 : Vidlar dans *Antigone Sr.*

Source :

http://fta.ca/archive/antigone-sr/

Dans tous ces cas, le micro est non seulement symptôme de la force d'absorption, mais il est également l'instrument d'un fort désir de s'adresser, dans une forme de « réalisme » qui pose certains jalons de l'être-ensemble avec le spectateur[155] et de la polarité entre le réel et la fiction[156].

3.3.1.11 Transformation du discours

Y a-t-il une autre manière d'absorber le spectacle à travers sa mise en échec que d'intégrer ce ratage à même la dramaturgie? Livingstone, pour sa part, emprunte la voie des mots. Le vocabulaire privilégié s'inscrit comme un appel à transformer notre posture :

> *Culture, Administration & Trembling présente* une collection de situations *soigneusement construites [...] Chaque* « sculpture temporelle » *est conçue comme une partition dans* un enchaînement de pratiques *rares, en voie de disparition [...] Dans* ce salon chorégraphique *intime et hors normes, Livingstone propose une étude critique queer du mouvement, de la présence et du territoire, où la danse interroge et renouvelle* les pratiques d'exposition.[157]

Devant quoi cela nous place-t-il? Livingstone dit encore : « Toutes [les sculptures temporelles] sont des pratiques méditatives qui suggèrent aux interprètes et au public de s'investir dans le rôle du témoin plutôt que dans celui du spectateur »[158]. Elles et ses collaborateurs « affirment déjà une notion élargie de la chorégraphie, où le Théâtre a perdu, disons, de sa pertinence »[159]. Il s'agit donc ici de remplacer spectacle par pratique, œuvre

---

[155] Nous y reviendrons p. 174 et s.

[156] Qui sera détaillée à la p. 213 et s.

[157] Source : *Quelques mots sur Culture, administration & trembling*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5, je souligne.

[158] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[159] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

par sculpture temporelle ou collection de situations, spectateur par témoin. Livingstone s'identifie quant à elle au rôle du curateur plutôt que du chorégraphe. L'ensemble de son discours s'articule comme un commentaire sur ce qu'est un spectacle.

Mais quel est ce Théâtre avec un grand T que l'artiste conteste? Est-ce celui qui se déroule dans la frontalité, où les spectateurs sont tenus à distance et plongés dans le noir? Cette transformation sémiologique semble influencer le contenu de l'œuvre. L'esprit de collaboration est en effet perceptible sur le plateau. La soirée se compose de différentes pratiques, certaines même préexistent à la création de *Culture, admin...* comme le *Plain bob minor* (un algorithme pour cloches) ou le *Male Breast Feeding* (performance présente dans les pratiques queer[160]). « The sculptures render qualities we want to offer, to invest in, be affected by, in proximity to one another. Here, we propose to practice and witness conflictual or paradoxical conditions as a part of a polyphony »[161].

Figure 44 : participants du *Male Breast Feeding*

Photo de Ian Douglas, source : http://www.iwdouglas.com/p34024184/h61abcbba#h61abcbba

---

[160] Il est indiqué, dans le programme maison remis par l'artiste lors de la représentation, que le *Male Breast Feeding* est présenté grâce à l'autorisation du propriétaire de la performance, M. Rochet, un collectionneur privé parisien.

[161] Antonija Livingstone et Jennifer Lacey, programme de soirée maison distribué lors du spectacle *Culture, admin...*

Toutefois, cette transformation ne reflète pas notre parcours spectaculaire : nous avons acheté un billet, nous nous sommes présentés à l'heure requise, dans une salle de spectacle. Nous avons été invités à prendre place où nous le souhaitions dans l'espace, pourtant, des gens près de nous ont été invités à se reculer de l'espace pour faire place aux danseurs. Nous avons été conviés à circuler, malgré cela personne ne l'a fait, et même si nous l'avions fait, cela aurait-il pu transformer notre posture? En fin de compte, notre parcours était semblable en bien des points à celui effectué pour tous les autres spectacles. De plus, l'évacuation de la notion de spectacle et de spectateur dans le discours est venue les mettre en lumière à l'intérieur même de l'expérience de ces « sculptures temporelles », nous rendant d'autant plus conscients de ce qui est à l'œuvre, et de comment la notion de spectacle est travaillée par la proposition.

3.3.2 Contrer l'absorption : le cadre

Qu'est-ce qui résiste alors? Comment se fait-il qu'on ne puisse véritablement échapper au spectacle, ou l'absorber complètement? Nous avons vu que la force d'absorption agit sur le spectacle en mettant en abyme ses enjeux. Il semble que, comme le disait Pouillaude (cf. *infra* p. 155), cette condition soit maintenant indépassable. L'artiste créateur ne peut plus tenir pour acquises les conventions qui étaient jadis en place. Plus de retour en arrière possible. Dans *Germinal*, le spectacle semble même avoir été complètement absorbé. Les œuvres reconnaissent désormais le spectacle comme un élément de la vie duquel on peut parler au même titre que tous les autres, en bien comme en mal. « En déconstruisant, voire même en détruisant les cadres traditionnels de la représentation, l'attitude performative a dénaturé la forme conventionnelle de celle-ci pour la réintroduire dans la vie "réelle" loin de ce qui est vécu comme des simulacres et des règles de bienséance associés au théâtre » (Roux, 2007, p. 90).

Malgré cela, une contre-force continue de détacher le spectacle de la vie. L'un n'est pas l'autre. Comme le rappelle Formis, « une chose parait claire : l'identification entre l'art et la vie est un danger à la fois pour l'art et pour la vie » (Formis, 2010, p. 39). La force

d'absorption mène peut-être à une « con-fusion », une forme de brouillage entre ce qui appartiendrait à l'un et à l'autre, mais assurément pas à une fusion. Qu'est-ce qui permet ce hiatus alors?

3.3.2.1 L'exemple de Livingstone : quel cadre?

Reprenons l'exemple de Livingstone. Comme nous l'avons précédemment évoqué (cf. *infra* p. 163), l'expérience débute alors qu'on nous fait pénétrer dans la salle de l'Agora de la danse par petits groupes, par la porte des loges, en nous signifiant que nous pouvons circuler et nous asseoir où on le veut. Dès notre arrivée, l'action est déjà en cours. Certains des interprètes marchent à quatre pattes dans l'espace, la plasticienne Dominique Pétrin commence son collage au sol. Des bancs et des coussins placés le long des quatre murs de l'espace nous suggèrent de nous y arrêter. L'espace se remplit de spectateurs qui s'installeront tout autour, dans les quatre zones limitrophes qui leur semblent destinées. Nous sommes dans un face-à-face convivial (Lesage et Martz-Kuhn, 2014, mai), mais l'appel à la circulation et à l'espace partagé n'aura pas son effet, et nous resterons à la même place du début à la fin.

Les huit sculptures temporelles présentées se basent sur des pratiques marquées par des partitions de cycles répétitifs. Leur nom[162] nous oriente vers leur côté plastique, leur aspect d'objet d'art prenant vie, issu de « procédés qui interrogent la notion même d'exposition »[163]. Leur structure nous place dans la position du visiteur de musée, où cependant les objets viendraient à nous plutôt que nous nous déplacerions vers eux. Elles ont besoin de temps pour se mettre en place, s'actionner, et ce temps est partagé avec nous comme un rituel pour lequel on nous invite à être témoins. Un témoin qui permet

---

[162] *A walking pattern, some spectacular vernacular, animal companionship, listen in*, etc. Source : Antonija Livingstone et Jennifer Lacey, programme de soirée maison distribué lors du spectacle *Culture, admin...*

[163] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

précisément à ces pratiques de s'inscrire dans le cadre spectaculaire. Un cadre, c'est justement ce que nous formons, matériellement et théoriquement, et tout, jusqu'à la régie, est à l'intérieur.

Dans son article daté de 2006, Stephen Wright s'inquiète d'un art qui n'aurait plus d'œuvre, plus d'auteur et plus de spectateur, et revendique le cadre comme dispositif permettant à l'art d'advenir.

> *Ce cadre [...] est avant tout souscrit par un monde de l'art qui investit l'artiste du pouvoir à transformer, par la seule apposition de sa signature, un objet quel qu'il soit en œuvre d'art. Or ce dispositif de transformation et production de perception, je l'appelle le « cadroir », pour souligner sa singularité (puisque c'est ce dispositif qui permet à l'art de fonctionner différemment que toute autre activité humaine, par la suspension habituelle du cours normal des choses). Le cadroir est ainsi le performatif de l'art, en ce sens que c'est lui qui permet de reconnaître que contrairement à ce qu'on dit depuis la boutade de Duchamp (« c'est le regardeur qui fait l'œuvre »), l'art n'est pas seulement fonction du spectateur, mais le spectateur est fonction de l'art.* (pp. 6-7)

Ainsi, nous pourrions être appelés à penser que nous formons ces murs de musée qui donnent aux pratiques proposées le cadre qu'il leur faut pour passer de leur statut premier (différent selon les tableaux, qu'on peut s'imaginer social, communautaire, voire personnel) à celui de la représentation. Notre présence contient l'œuvre. Cette transformation place la proposition en tension avec le lieu théâtral choisi, qui de prime abord n'appelle pas une réception de type muséale, ou une réunion communautaire autour d'un fait social. Elle repousse les frontières qui cependant résistent, nous permettent de circonscrire la matière artistique et d'en faire l'appréhension.

Dans le cas de Livingstone, le cadrage spatial agit particulièrement sur notre perception. « Le cadre rectangulaire est une matrice pour la représentation quelle qu'elle soit » (Charbonnier, 2007, p. 235). Cette action « circonscrivante » du cadre délimite aussi le temps, et permet à des temporalités extraquotidiennes de se manifester. Le cadre « accueille en son sein des *historia* différentes, portant avec elles leurs propres unités de temps, de lieu et d'action » (Charbonnier, 2007, p. 236). Finalement, le cadre spatial

contribue à alimenter notre système perceptif par le sens de l'organisation spatial qu'il sous-tend, et qui mélangé à la temporalité et au flux, constituent le tissu perceptif du spectacle chorégraphique, ou comme c'est le cas ici, de l'installation performative et dansée (Bernard, 2001, pp. 209-213)[164]. Si la démarche de Livingstone la porte à « enjamber les cadres et à déconstruire les idées fixes » (Livingstone, citée dans Courtiel, 2014, 31 janvier), disons ici celle des genres, ce désir n'a de sens que s'il reste un cadre pour qu'on puisse recevoir le geste, qu'il puisse être partagé avec nous, et qu'on puisse éventuellement en faire une traduction (cf. *infra* p. 67)[165].

3.3.2.2 Codes théâtraux et codes sociaux

Qu'est-ce que cet exemple peut nous apprendre? Il ne s'agit pas ici du simple contexte de présentation de la pièce. Formis nous invite d'ailleurs à éviter le piège du contextualisme pour séparer l'art et la vie. « C'est seulement quand deux choses sont identiques qu'on a recours à des circonstances externes afin de les différencier » (2010, p. 39). Il s'agit plutôt d'un ensemble de paramètres qui définissent la situation pour l'extraire du fait social. La notion de cadre, déjà abordée au Chapitre 1 (cf. *infra* p. 75), nous aide à y réfléchir. « En l'absence de tout cadrage susceptible de distinguer l'art de la simple réalité, les objets et activités en tous genres répugnent à changer de statut perceptuel et ontologique pour devenir de l'art » (Wright, 2006, p. 1). Le concept de cadre, qui est d'abord une notion propre à l'art visuel comme délimitation physique de la toile et de l'œuvre, géométrise notre vision. Il impose un ordre qui permet à l'objet de sortir du chaos, de se détacher du cosmos pour devenir perceptible. Nous pourrions penser qu'il s'agit là du simple cadre de scène, mais cela va plus loin. D'ailleurs, dans le cas de *Culture, admin...*, l'œuvre se déploie sur quatre faces, il n'y a donc pas de cadre de scène à proprement dit. Il s'agit plutôt ici d'un cadre symbolique.

---

[164] Notre expérience de la proposition aurait été vécue bien différemment si elle avait été présentée dans une formule cabaret ou déambulatoire, par exemple.

[165] Nous pourrions aussi dire le situer, l'identifier, lui donner un sens.

Le cadrage permet d'organiser le regard autour de la perspective, « convention artificielle [qui] opère comme norme, comme étalon à partir duquel mesurer la vraisemblance » (Charbonnier, 2007, p. 224). Le cadre rectangulaire est la matrice de la représentation, il fonctionne selon le principe foucaldien d'hétérotopie, ce principe qui « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault, 1984, p. 48). Le cadre de scène semble donc répondre positivement à ces impératifs, il délimite une œuvre, placée là volontairement par quelqu'un (on n'arrive pas sur scène par hasard), qui permet aux spectateurs de la recevoir comme œuvre, et éventuellement de lui reconnaitre ce statut. L'œuvre fait son apparition grâce à son cadre.

Cet espace, parfois physique, toujours symbolique, est emblématique de la salle de spectacle. Il est un code connu et reconnu des différentes personnes impliquées dans le processus de mise en œuvre, une convention acceptée de tous. Code important, peut-être même code premier de tous les codes spatiaux de la représentation, dont la coulisse en est l'emblème et la limite[166]. Code premier, car comme le suggère Roland Huesca, les scènes théâtrales « conditionnent les savoir-faire et façonnent les attentes. [...] les agencements de la scène précèdent l'œuvre et pour finir, l'instaurent » (2012, p. 165).

Ces fameux codes de la scène n'apparaissent pas librement, ils sont bien entendu dictés par les codes sociaux en place dans une époque et un contexte géographique et culturel précis. Aston et Savona reprennent dans leur ouvrage les mots d'Elam pour affirmer que « theatre is 'parasitic' on the cultural codes which operate in the real world. [...] Theatre draws 'parasitically' on these behavioural codes in relation to space, to the extent that they serve as an important dynamic in organising and creating boundaries between spectator and

---

[166] Cette coulisse qui n'apparait d'ailleurs pas avant la fin du XVII[e] siècle, du moins en France. Pierre Pasquier et Anne Surgers, «La situation du spectateur dans la salle française au XVIIe et XVIIIe siècles», dans *Le spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe & XVIIIe siècles*, sous la dir. de Bénédicte Louvat et Franck Salaün (Montpellier France : l'Entretemps, 2008), 44.

performer » (Aston et Savona, 1991, pp. 111-112). Dans ce cas-ci, parasitaire serait à entendre comme quelque chose « qui vit, se développe aux dépens des autres »[167], les autres étant, dans notre exemple, les codes sociaux. On n'arrive donc pas dans une salle de spectacle vierge de tout apriori quant à notre appréhension du lieu. Le public, comme l'avance aussi Marie-Claude Lambotte (2010), est responsable, tout comme l'artiste ou l'œuvre, de la création de cet espace. Les règles de conduite qu'il adopte, et qui lui viennent en partie de l'extérieur du théâtre, permettent voire autorisent l'interprète à procéder au spectacle. Nous revenons ici à ce que nous avons déjà vu avec Leveratto (cf. *infra* p. 31 et s.), soit les techniques du corps comme le jeu des espaces qui régulent tous deux notre comportement.

Il serait cependant faux de dire que codes théâtraux et sociaux se fondent. Si les uns découlent des autres, et que « toutes les choses du monde viennent à se mettre en scène selon les lois du signifiant [...] nous ne saurions d'aucune façon [les] tenir d'emblée pour homogènes à celles du monde » (Lacan, 1962-63, cité dans Lambotte, 2010, p. 186). La spatialisation de la salle de spectacle se réfléchit également en ces termes. Si elle reprend les systèmes spatiaux propres à nos sociétés, et si elle « témoigne de cette spatialité de l'esprit » (Lambotte, 2010, p. 185), elle n'est pas pour autant le monde en soi. « Porter le monde sur des tréteaux dans les limites d'une scène de théâtre [...] relève d'une visée intentionnelle esthétique » (Lambotte, 2010, pp. 180-181). Ce qui revient encore à dire que la délimitation spatiale de l'œuvre scénique, possible entre autres par sa séparation d'avec la salle (mais aussi d'avec le monde), lui donne son caractère esthétique d'œuvre d'art. Il semblerait donc que les codes sociaux aient préséance sur les codes de la représentation, et participent à l'élaboration du cadre spectaculaire. Difficile, donc, d'abattre le cadre spectaculaire s'il est intimement attaché au cadre social, qui lui reste hors d'atteinte.

---

167 Source : Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, http://www.cnrtl.fr/etymologie/parasitaire, récupérée le 2 décembre 2012.

3.3.2.3 Recadrage/interface/membrane

Si les œuvres analysées cherchent à décadrer le spectacle pour échapper à ses conventions, nous pourrions dire que l'étape la plus importante serait l'étape suivante, celle de recadrer, d'inventer un autre cadre, ou de réinventer le cadre. « La question aujourd'hui n'est plus de savoir s'il faut ou non intégrer le cadre du théâtre, mais de savoir comment l'intégrer [...] une large part du travail en danse vise davantage à révéler le cadre, à en révéler les nécessités, et à créer les conditions de l'événement sans subir la fixation des rôles » (Launay, 2010, p. 186). Les spectacles analysés procèdent d'un étirement du cadre qui crée une forme d'indiscernabilité, de confusion entre le contenant et le contenu, entre le cadre et ce qu'il encadre. Nous y avons fait face dans les analyses précédentes : il n'est plus possible de parler de l'un sans parler de l'autre, tant les deux sont liés.

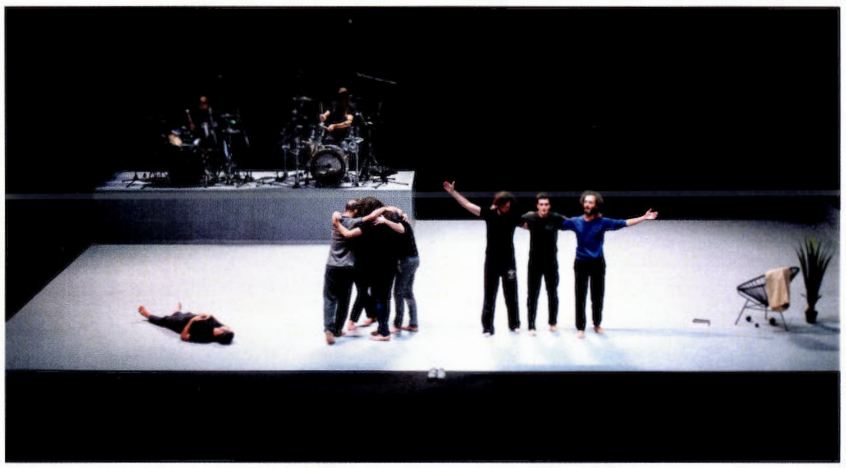


Figure 45 : les interprètes *D'après une histoire vraie*

Photo de Stephen Wright, source : http://dancetabs.com/2015/11/gallery-christian-rizzos-dapres-une-histoire-vraie/

Si les spectacles mettent en abyme la notion de spectacle, celle du cadre en fait partie et elle se manifeste de toute sorte de manières. On peut la voir chez Rizzo, alors que le plateau contient un tapis blanc qui délimite l'espace de danse. Cet espace est sacralisé par l'attitude des danseurs. Ceux-ci enlèvent systématiquement leurs souliers avant d'y pénétrer, un peu comme on le ferait pour un lieu de prière, ou la maison d'un ami. On peut voir cette même idée de cadre dans la scénographie de Freitas, où le cadrage est formé par l'éclairage, un

cadre de lampes qui vient circonscrire l'espace de jeu. Celui-ci se forme à la verticale comme cadre de scène, un théâtre à l'intérieur du théâtre.

Figure 46 : les interprètes de *Paraíso*

Photo d'Hervé Véronèse, source : http://www.liikekieli.com/archives/7488

Il en va de même pour le cadre lumineux d'Evelin. L'aire de jeu est encadrée de néons, et ceux-ci tracent la frontière entre le dedans et le dehors. Cette frontière lumineuse sécurise, protège, informe. À l'entrée de la salle du Monument-National pour *De repente...*, les placiers nous indiquent d'aller à l'intérieur de l'arène de néons. Les danseurs sont déjà présents dans l'espace, ils se déplacent en piétinant, en groupe serré. Nous nous plaçons tout autour d'eux, le long des néons. Notre réflexe est le même que pour une majorité des spectacles, celui de se placer autour, en retrait, pour mieux voir, pour libérer l'espace, mais aussi pour prendre le temps de comprendre les codes, les règles.

Figure 47 : scénographie de *De repente...*

Source : http://english.tanzimaugust.de/programme/festival-plan/marcelo-evelin-suddenly/

Or, rapidement, les danseurs se mettent à faire le tour de l'arène, passent près des gens, les frôlent, les touchent même. Les gens se détachent des néons et envahissent l'espace. Le groupe de danseurs se déplace de manière imprévisible, et sa course s'accélère. Le public n'a « aucune manière d'anticiper les mouvements des danseurs » (Mouffe, 2015, p. 247). Le niveau de risque augmente, nous sommes plongés dans une semi-pénombre qui nous voile la vue, tout comme les autres spectateurs nous empêchent de bien voir où le groupe est rendu. Puis soudainement, ils déboulent vers nous, alors on esquive, on rigole. L'heure est au jeu et à la complicité, malgré le risque de collision que la performance amène. Certaines personnes se sont d'ailleurs retirées de ce jeu, en sortant de l'arène de néon pour observer de l'extérieur. Nous avons rapidement compris que les néons encadrent la scène et la balise, et nous devinons que l'action restera à l'intérieur. Nous sommes donc libres de rester ou d'en sortir. Le niveau de risque à l'intérieur de l'arène peut augmenter, car nous avons compris que le cadre est « sécuritaire », en termes physiques, mais aussi en termes éthiques.

> *Relativiser le jugement porté sur un objet spectaculaire, en identifiant le contexte sociocognitif qui authentifie une intention louable, d'un point de vue éthique, de celui qui le met en scène, est une opération commune, même si les artistes contemporains rivalisent pour explorer les limites de cette opération.* (Leveratto, 2006, p. 94)

Leveratto parle ici d'une « compétence ordinaire du spectateur » (2006, p. 94) qui dépasse l'expérience du spectacle, celle que Goffman a nommé l'analyse des cadres, et dont nous avons déjà parlé (cf. *infra* p. 47). Cependant, le jugement éthique dont parle Leveratto, en ces termes du spectateur en mesure de juger de la normalité de la situation qui lui est proposée, s'étend ici, dans le cas d'une œuvre participative, à l'évaluation du risque que son intégrité physique comme son image soient atteintes. Le dispositif vient donner corps au cadre de la représentation, et incarne ainsi un savoir commun (cf. *infra* p. 34) sur lequel nous nous baserons pour plonger dans l'expérience et l'évaluer. « Le dispositif se définit dans une fonction de support, de balise, de cadre organisateur à l'action. [Il] peut être défini comme la concrétisation d'une intention au travers de la mise en place d'environnements aménagés » (Peeters et Charlier, 1999, p. 19).

« Les jalons posés par l'œuvre pour forger le cadre de sa saisie sont donnés en partage et enclenchent un processus partagé garant d'une disposition commune » (Perrin, 2012, p. 30). La spatialité de l'œuvre n'est cependant pas la seule à orienter la saisie. La temporalité y joue aussi, et pour la danse, ce que Godard nomme « le fond tonico-postural, qui constitue un arrière-plan pour la figure » et qui découle de « l'effet inévitable de la construction, par le danseur, de sa propre perspective, de sa scène fictive » (Perrin, 2012, p. 248). En effet, nous dirons avec Perrin que « faire surgir un geste implique déjà d'avoir construit la scène fictive dans laquelle ce geste est possible » (Perrin, 2012, p. 246).

Ainsi, la représentation du corps sous forme de spectacle suppose toujours un cadre. S'il n'est pas celui des lieux communs du spectacle, il y est relatif. Mais plutôt que de cadre, nous pourrions peut-être parler d'interface, ou de membrane. Qu'est-ce que ces termes peuvent nous apporter de plus? En chimie, l'interface signifie « surface de contact entre deux milieux »[168]. L'encyclopédie *Universalis* ajoute que ces milieux « doivent différer par au moins une des propriétés »[169]. En informatique, elle est la « jonction entre deux matériels ou logiciels leur permettant d'échanger des informations par l'adoption de règles communes physiques ou logiques »[170]. Dans tous les cas, il s'agit d'« une activité constante sous forme d'échange entre les deux surfaces mises en contact » (Virilio, 1984, cité dans Debat, 2009, p. 91). Voilà de quoi ouvrir notre perception du cadre, en sortant de son aspect rigide pour le penser comme contacts, échanges, règles communes à partager. Le spectacle comme dispositif peut jouer ce rôle, « il est ce qui fait interface entre l'œuvre et le monde, entre l'œuvre et nous, et au bout du compte entre le monde et nous » (Rykner, 2014, p. 228).

Allons encore plus loin : la force d'absorption tout comme sa résistance nous mènent à la notion de membrane. Le substantif désigne, en physique comme en chimie, un tissu « qui

---

[168] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/interface), récupérée le 25 août 2017.

[169] Source : Universalis (http://www.universalis.fr/encyclopedie/interfaces/), récupérée le 25 août 2017.

[170] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/interface), récupérée le 25 août 2017.

permet le passage de certaines substances et en arrête d'autres »[171]. Réfléchir le spectacle comme une membrane entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur donne corps à l'échange entre le spectacle et la vie (le spectacle qui absorbe le spectacle comme élément de la vie, mais aussi la vie qui absorbe la vie présente dans le spectacle). Il préserve cependant ceux-ci d'une fusion totale, car il rend possible la conservation de propriétés qui leur sont propres. Cela permet au spectacle, comme nous l'avons vu, de se détacher de la vie et de devenir visible/lisible comme objet spectacle, en dehors de l'indiscernabilité qu'il travaille. Le geste de recadrage que suppose chaque spectacle donne à chacune des propositions artistiques un cadre spécifique, basé sur un partage de savoirs communs, mais repensé, voire réinventé. Comme le dit Roux, ce jeu avec les frontières, cette réinvention « n'acquiert de sens que si elle est référée aux codes de départ qui sont à la fois contestés, rappelés à l'esprit, tournés en dérision ou encore reconfirmés » (Roux, 2007, p. 119). L'objet-spectacle résiste justement pour qu'on puisse le commenter. L'analyse des œuvres nous l'a bien montré.

3.3.3 La force de communion

La force d'absorption dont nous avons parlé inclut certainement l'élément spectateur dans son action. Si le spectacle est devenu objet/sujet du spectacle, ses différentes composantes le sont également, et le spectateur en fait bien partie. Par contre, nous avons senti le besoin de bien distinguer ce qui est à l'œuvre quand il s'agit du spectateur. Ainsi, nous nommons cette force **la force de communion**.

Tous les spectacles que nous avons vus faisaient à nos yeux état d'une pensée du spectateur. Cette pensée est d'ailleurs intrinsèque à la création de tout spectacle, c'est ce que nous appelons le « spectrateur », ce que Judith Lynne Hanna nomme « les spectateurs imaginaires » (2013). Le spectre du spectateur, ou pourrait-on dire le spectateur idéal, affirme sa présence alors que le spectacle est encore embryonnaire. Nous l'avons vu avec

---

[171] Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/membrane), récupérée le 25 août 2017.

Hecquet et Prokhoris (cf. *infra* p. 67), le destinataire de l'œuvre s'inscrit également comme source, « l'"expression" subjective [...] pourrait bien n'être rien de plus que l'effet sur un sujet de l'existence d'un autre, le voisin étranger » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 41). Nous croyons que cet Autre accompagne le créateur et les interprètes tout au long du processus de création, d'où l'idée de spectre. Cependant, cette notion n'a rien de spécifique, elle est intrinsèque à beaucoup, sinon tous les spectacles. Les expériences que nous avons vécues lors du festival semblent vouloir aller plus loin. Pratiquement tous les artistes ont ce désir de former une communauté, ou du moins d'adresser la question de la communauté.

« Les partitions pour chaque sculpture sont l'œuvre des différents artistes du groupe, et nous nous aidons mutuellement à les réaliser suivant un cycle répétitif, ce qui nous donne la possibilité de *passer du temps ensemble.* »[172]
Livingstone, à propos de *Culture, admin...*

« L'observation factuelle et décontextualisée des mouvements et systèmes de composition souvent communs entre plusieurs danses [...] m'offre le terrain idéal pour questionner à nouveau *les notions de communauté.* »[173]
Rizzo, à propos de *D'après une histoire vraie*

« Je cherche toujours comment laisser le théâtre advenir. J'essaye d'en faire une expérience aussi riche que possible en termes de *vivre-ensemble.* »[174]
Harrell, à propos de *Antigone Sr.*

---

[172] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3, je souligne. La version anglaise de l'entrevue mentionne « allowing us to *really* spend time together », ce qui met d'autant plus l'accent sur ce temps passé ensemble (je souligne).

[173] Source : *Quelques mots sur D'après une histoire vraie*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 6, je souligne.

[174] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5, je souligne.

« J'ai vraiment cherché à penser le monde *comme une communauté*, à comprendre ce qui nous rassemble. »[175]
Evelin, à propos de *De repente...*

« Les idéologies ont échoué [...], mais je pense qu'une certaine force *nous unit.* » (Couture, 2014, 15 mai-b, je souligne)
Stuart, à propos de *Built to last*

« Aujourd'hui, je me demande si c'est possible *d'être ensemble* dans un espace de recueillement proche du rituel sans qu'il se passe grand-chose. »[176]
Cantin, à propos de *Klumzy*

« Je pense que ce processus tout simple nous a permis d'écrire *l'histoire de la communauté*, de comprendre les mécanismes à travers lesquels se créent des groupes, les processus par lesquels *s'articule le vivre-ensemble.* » (Couture, 2014, 14 mai, je souligne)
Defoort, à propos de *Germinal*

Ces citations, toutes extraites des dossiers ou revues de presse des œuvres, témoignent d'un même souhait : celui de donner corps à un esprit de communauté, de le rendre visible dans l'œuvre. Sans le nommer explicitement, le travail documentaire de Rau sur le génocide rwandais, et même le travail de Gosselin autour de l'héritage post-Mai 68 racontent ou réfléchissent le commun, à l'intérieur de l'œuvre, mais aussi par rapport au spectateur. La recherche en art vivant a bien souvent fait état de cette idée de communauté entre artistes et spectateurs. Il n'est donc pas surprenant que les artistes y réfléchissent aussi. Catherine Bouko, dans son étude sur le spectateur post-dramatique, trace les contours de cette idée : « les spectateurs sont entendus en tant que membres d'une *communauté* culturelle, qui

---

[175] Source : *Entretien avec Marcelo Evelin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3, je souligne.

[176] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4, je souligne.

implique le respect d'un certain nombre de *règles*» (Bouko, 2010, p. 194). Le communautaire est à entendre ici au sens que lui donne Rancière, c'est-à-dire un regroupement d'individus. « Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie les individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre » (Rancière, 2008, p. 23). C'est d'ailleurs une des caractéristiques qui fondent ce que Rancière nomme « le spectateur émancipé ».

Dans la salle, et peut-être même encore plus dans le noir, la grande proximité des sièges rend sans aucun doute effectif le « chiasme intercorporel » défini par Bernard. Les sensations que j'éprouve durant la représentation viennent se tisser à celles des corps qui m'entourent, « ma vision non seulement épouse celle de mon voisin ou de ma voisine qui la vise elle-même, mais encore elle l'habite, la meut et orchestre en elle le réseau du spectre sensoriel qui la constitue » (Bernard, 2011, p. 129). Nous revenons à cette idée du « -avec » dont nous avons déjà parlé (cf. *infra* p. 24). Le spectacle se reçoit la plupart du temps en connectivité avec les corporéités qui m'entourent[177]. À l'opposé d'une visite au musée, nous percevons l'œuvre à travers les sens de nos co-spectateurs sans pour autant pouvoir échanger verbalement, dans cette complicité qui rend notre expérience encore plus dense. Non pas que le musée se visite uniquement en solo, mais chacun y gère librement ses inclinations spatio-temporelles (temps passé sur une œuvre, point [s] de vue, distance [s], etc.). La possibilité de discuter atténue peut-être la densité du ressenti des réactions corporelles de l'autre. La notion du rassemblement y est moins significative, si l'on compare les deux expériences :

> *Vus de la salle, les spectacles vivants sont des* échangeurs de présence, *par phéromones, sons, odeurs, températures, signaux visuels interposés. C'est toute la vie qui est là, dans des salles et des lieux où le public sacrifie aux lois proxémiques, les*

---

[177] Bien sûr, il existe plusieurs exemples d'œuvres qui sont conçues pour un seul spectateur, ou un spectateur à la fois. Nous en avons vu, et avons participé à l'élaboration de certaines (dont *Danse à 10*, La 2e Porte à Gauche, 2011). Sans aucunement nier l'existence de ce type de proposition, nous le laisserons de côté, car il n'est pas représentatif de ce que nous avons vécu lors de l'édition 2014 du Festival.

> *transgresse dans une certaine mesure et s'empare charnellement pour un temps de ce qu'il n'a pas dans le quotidien.* (Pradier, 1994, p. 29)

Cet échange reste la plupart du temps invisible. En fait, « *le regard de la salle s'entend* » conclut Mervant-Roux, « l'essentiel de l'*interaction* réciproque entre salle et scène (mais aussi entre spectateurs) ne transite pas par le canal visuel, mais par le canal auditif, ce que montrent d'autres études consacrées à la *dimension acoustique* de la représentation » (Mervant-Roux, 2008, p. 55). Elle parle ici de public « résonateur ». Ces émotions qui débordent en sons sont probablement amplifiées par le chiasme intercorporel. Dans son étude, Mervant-Roux détaille différents stades de transmission émotive, de la « contagion d'affects », à « l'accordage, l'empathie ou l'imitation, selon le degré de conscience. [...] Plus les réactions se ressemblent, plus le courant s'intensifie ». (Mervant-Roux, 1998, pp. 189-190).

L'art chorégraphique est depuis longtemps mût par ce souci du collectif, du commun. Cette préoccupation a traversé le XXe siècle en danse. « Au cours du XXe siècle, l'art chorégraphique n'a en effet jamais cessé, sous des formes diverses et parfois contradictoires, d'exercer une critique directe ou indirecte de la société et de participer à l'élaboration d'idéologies communautaires ou "communautaristes" » (Roussier, 2003, p. 8). L'esprit de communauté s'exprime d'abord entre artistes, en valorisant par exemple la création collective. Puis, les danses performatives ouvrent le questionnement jusqu'à englober le spectateur. « Cette nouvelle génération, estime Gerald Siegmund, propose une nouvelle communauté fondée sur la perturbation, une communauté par nature morcelée » (Roussier, 2003, p. 12), et invite le public a y prendre part. Quelle forme cela prend-il à même les œuvres et leur dispositif? Comment met-on la table pour que cette communauté advienne?

3.3.3.1 Les corporéités et leur fluctuation

Le choix des corporéités mises en scène par les chorégraphes peut orienter notre regard

vers la manière qu'ont ces créateurs de suggérer cet être-ensemble. Chez Rizzo, les interprètes sont tous des hommes, semblent au cœur de l'âge adulte, ont tous un type de corps masculin formé à la danse. Leur costume est plutôt banal, dans des teintes foncées et froides, ce qui les relie visuellement. De l'ensemble se dégage la sensation d'un corps ordinaire, non pas que tout un chacun pourrait accomplir les mouvements qu'ils font, mais parce que l'état de corps privilégié sort de la logique des corps assujettis à la technique et les porte à « danser les forces organiques qui [les] traversent et non des formes légitimées, académiques, officielles » (Lefevre, 1999, p. 5).

C'est en effet dans l'état de corps qui prédomine dans l'œuvre qu'on sent s'incarner cette retenue énergétique dont parle Rizzo[178], mais aussi cet engagement musculaire minimal, dirons-nous, juste suffisant à exécuter les mouvements, cette gestion du flux qui évite la surtonicité qu'évoque Louppe comme étant surexploitée par la danse contemporaine[179] (2004, p. 162). Le juste équilibre entre le flux libre et contrôlé permet aux danseurs, comme le décrivent Deleuze et Guattari pour la peinture abstraite, de « dresser des figures d'apparence géométrique, mais qui ne seraient plus que des forces, force de gravitation, de pesanteur, de rotation, de tourbillon, d'explosion, d'expansion, de germination » (1991, p. 172). On peut véritablement parler de l'état de corps comme de l'élément dominant de la gestuelle de *D'après une histoire vraie*, comme interrogeant « d'une part, les techniques sophistiquées de la danse et, d'autre part, le corps organique ou interne capable d'expressivité, sans toutefois que ni le champ politique, ni le matériau idéologique, ni le champ générique, individuel, personnel ou identitaire ne soient laissés pour compte » (Febvre et Massoutre, 2012, automne, p. 32).

---

[178] « Dans mes spectacles, l'énergie n'est pas produite à perte : elle est retenue, compressée, pour donner un volume aux éléments qu'elle traverse ». Source : site internet de la compagnie L'association fragile (http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/php/christian-rizzo-choregraphe-artiste.php), récupérée le 28 août 2017.

[179] Sans toutefois contredire Louppe qui a vu juste dans certaines tendances chorégraphiques de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, nous ajouterons que les danses performatives du XXI^{e} siècle ont joué beaucoup plus avec ce paramètre du mouvement, n'hésitant plus à mettre en scène une énergie quotidienne, voire atonique, comme avant elles les chorégraphes postmodernes.

En effet, la gestuelle dépasse rapidement sa géométrie et ses « gimmicks » chorégraphiques, pour reprendre l'expression de Rizzo[180], et prend une dimension supplémentaire (dans les prises main à main ou épaule à épaule entre les danseurs, dans l'immobilité des danseurs allongés au sol auprès de ceux qui restent en mouvement, dans les portés où deux à trois danseurs soulèvent du sol un corps immobile pour le remettre en mouvement, dans la prise qui empêche la chute de l'autre), qui met à l'avant-plan la question du genre (masculin) et de la communauté (fraternelle).

Figure 48 : les interprètes de *D'après une histoire vraie*

Source : http://dancetabs.com/2015/11/christian-rizzo-dapres-une-histoire-vraie-london/

En entrevue avec Frédérique Doyon, Rizzo affirme : « L'imagerie actuelle autour de l'homme est assez stéréotypée. [...] Généralement, quand les hommes se tiennent la main, c'est pour empêcher que quelque chose arrive. Là, c'est pour que quelque chose ait lieu » (2014, 26 mai). L'esthétique de l'ordinaire prend ici une dimension

---

[180] Source : *Entretien avec Christian Rizzo* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

extraordinaire, celle de brouiller les frontières entre corps commun et corps dansant. Elle y parvient grâce aux nombreux codes chorégraphiques, tant folkloriques que contemporains, qui sont utilisés dans la construction de l'œuvre.

La question du genre apparaît également dans les corps mis en scène par Livingstone, mais sous un tout autre aspect. Dans *Culture, admin...*, nul souci d'harmoniser les états de corps en une seule proposition. Tous semblent au contraire libres d'aborder la partition selon leur état propre. Danseurs formés se mêlent aux collaborateurs « non-danseurs » et aux animaux pour investir l'espace d'énergies éparses qui se rejoignent dans l'exécution des pratiques à l'ordre du jour. Les différentes corporéités semblent célébrer « ce qui nous rassemble au-delà de nos différences » (Lefevre, 1999, p. 6). Elles peuvent « m'aider à reconstruire ma propre image, et chercher le chemin d'un corps rassemblé, provisoirement unifié en dehors des "choréotypes" de la danse académique » (Lefevre, 1999, p. 6). La démocratie des corps traverse la proposition de Livingstone comme un état de fait, qui porte à percevoir les effets positifs de la postmodernité dans ce qu'elle offre comme « harmonie des contraires » (Maffesoli, 1990, cité dans Lefevre, 1999, p. 6).

Une dominante apparaît cependant, celle de l'apparence *queer* qui, si elle est sous-jacente à certains corps en présence, finit par s'affirmer lors du *Male Breast Feeding*. Pour incarner cette pratique, les interprètes en appellent à des complices situés dans le public depuis le début[181], qui se joignent à eux pour former une pluralité de couples. Si l'identité *queer* n'a pas spécialement été au cœur des tableaux présentés jusqu'alors dans la soirée, elle devient

---

[181] Bien qu'il nous semble que les gens impliqués aient été complices du spectacle, étant *de facto* identifiés dans le programme de soirée comme étant les « Male Breast Feeding Performers », il se peut qu'un spectateur non-averti se soit glissé parmi eux le soir où j'ai assisté à la représentation, sur l'invitation spontanée d'Antonija. Le fait que les performeurs aient fait un signe (pas très clair) aux complices pour qu'ils les rejoignent, et que ceux-ci se lèvent d'entre les spectateurs – pour qu'on s'identifie à eux? –, a créé une zone floue quant à la possibilité pour les spectateurs de véritablement rejoindre les performeurs dans l'accomplissement de la pratique. À tout le moins, plusieurs collègues du séminaire EST-840H ont ressenti l'envie de le faire, mais personne d'entre eux n'a osé. Certains autres l'ont-ils fait?

à ce moment un paysage de corps androgynes, atypiques, de couples de même sexe ou de sexe opposé, un panorama des corporéités parfois mises à l'index d'une société qui n'a pas complètement ouvert ses bras à la différence. Livingstone l'exprime d'ailleurs clairement dans une entrevue accordée à Aude Courtiel. Avant d'être chorégraphique, son travail est une « manifestation pour affirmer les marges, les corps marginalisés et leur intelligence » (2014, 31 janvier). Elle entend par corps marginalisés des « corps entre-deux », des « corps trop gros, trop minces, invisibles, imprévisibles » (Livingstone, citée dans Courtiel, 2014, 31 janvier). Nous dirons avec Febvre que l'absence d'une majorité de corps virtuoses est « le signe d'une prise de conscience de ses impératifs esthétiques et de ses limites et, particulièrement, des exclusions qu'il entraine » (2007, p. 62). La manière dont ces corporéités investissent la scène se fait calme, posée, voire lente. Le *trembling* évoqué par Livingstone, emprunté à Édouard Glissant comme étant un « tremblement de la pensée lorsqu'elle fait voler les catégories en éclat »[182] semble s'être produit avant notre arrivée, ou du moins, nous semblons être invités à être témoins de sa conséquence. L'état d'apaisement dans lequel tous se plongent, et qui définit bien l'ensemble de la proposition *Culture, admin...*, effleure la question du genre (*queer*) et de la communauté (bigarrée), mais est-ce encore même une question?

La notion du genre est également interrogée par la proposition d'Harrell, traversée par des figures de féminité incarnées par des hommes. Harrell le dit lui-même, son choix d'investir le mythe d'*Antigone* vient d'un désir d'explorer « sa féminité comme une figure de politisation pour repenser la performativité des hommes et des femmes dans le théâtre grec antique et ses similarités avec le *voguing*. Et je relie aussi son contexte performatif aux discours contemporains sur le genre »[183]. Cinq hommes, dont quatre sont de la même manière blancs, filiformes, formés à la danse, et dont le « style moteur » (Schulmann, 2005) porte déjà les traces d'une féminité, interprètent tour à tour les

---

[182] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[183] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

personnages féminins et masculins d'*Antigone* par le corps et le costume. « La chorégraphie, qui parfois se joue de la notion de genre [...] et qui puise dans le langage de la mode, peut évoquer au spectateur les enjeux d'identité sexuelle, ou poser des questions sur l'identité contemporaine, très fluctuante », affirme Harrell en entrevue (Couture, 2014, 15 mai-a).

La fluctuation serait peut-être un terme juste pour évoquer les différents états de corps traversés dans l'œuvre. Elle se retrouve également à travers les différents défilés, d'autant plus dans celui de la catégorie « Mother of the house ». S'entame alors un lent défilé des « mères », où chaque interprète, avec les pauvres moyens dont il dispose en arrière-scène[184], se bricole un costume qui se veut féminin, et emprunte une démarche conséquente, la plupart du temps sur la demi-pointe.

Figure 49 : Thompson dans *Antigone Sr.*

Photo Ian Douglas, source :

http://www.iwdouglas.com

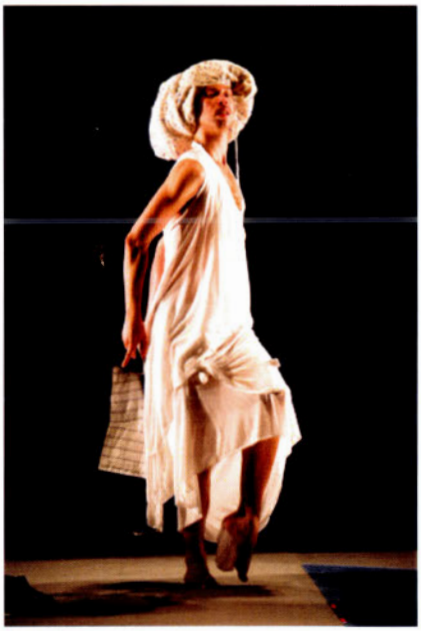


Figure 50 : Fordeyn dans *Antigone Sr.*

Photo Ian Douglas, source :

http://www.iwdouglas.com

[184] Et c'est le jeu que propose Harrell.

Cette incarnation qui devient réalité avec le *voguing*, ce *realness* ouvre la voie à une appropriation par le corps d'une identité qui lui est a priori étrangère. « En montrant qu'il est possible d'être au plus près de ce qu'on n'est culturellement ou sexuellement absolument pas, on montre combien les conventions sociales sont des effets de construction », affirme Harrell (de Han, 2014, 26 mai-a). Si les corporéités proposées n'ont rien de quotidien ou d'ordinaire, elles rejoignent peut-être notre goût commun, « un goût du travestissement, un désir de devenir autre, un plaisir à la simulation », que Goetschel qualifie comme étant une « impulsion irrésistible chez tous les êtres humains » (2005, p. 156).

La fluctuation des états de corps se remarque aussi dans l'état qui donne le ton en début de représentation[185] : celui de la dépense. On le retrouvera aussi plus tard, lors de la scène de fête où Harrell nous « invite » à nous lever, et où les danseurs investissent en mouvement les marches des gradins. Un commentaire intéressant de Charmatz au sujet de la dépense : « il y a une dimension quasi métaphysique, une gratuité totale dans cette dépense qui ne "compte" pas, qui ne se calcule pas, et qui ne vaut rien. Elle peut être vaine (et donc tragique) » (Charmatz et Launay, 2003, p. 91). C'est là qu'Harrell bâtit son œuvre, à cheval entre la fête des apparences et l'explosion d'une gestuelle qui de prime abord semble libre et improvisée par chaque danseur, sans réel vecteur autre que le plaisir et le tragique de cette dépense. « On sait maintenant qu'en Grèce antique, la tragédie était une forme festive, très ritualisée, très communautaire. De là vient l'idée d'en faire une sorte de célébration *voguing* » (Harrell, cité dans Couture, 2014, 15 mai-a). *Antigone Sr.* suggère donc de visiter la question du genre (féminin) et de la communauté (célébrée) comme porte d'entrée vers le carnavalesque (dont l'esprit est contraire à la danse postmoderne).

---

[185] Alors que chaque danseur vient faire un solo sur un des îlots blancs de l'avant-scène sur fond de chanson pop (cf. *infra* p. 98).

Il est intéressant de constater que dans ces trois exemples, la volonté de l'être-ensemble qui passe à travers les états de corps parait s'associer à la question du genre comme dans une continuité naturelle. Il est vrai qu'être ensemble débute par l'assemblage de deux individus, qui forment un couple pour lequel la question du genre est tout de suite un enjeu. Elle traverse ici les corps à différents points du spectre des identités d'abord, mais également des manières de les revendiquer. Trois manières donc de se regarder (masculine, féminine, *queer*) qui appellent trois manières d'être ensemble (fraternelle, bigarrée, célébrée). Surtout, on assiste au sein de ces trois œuvres, et particulièrement avec les deux premières, à des appels à l'être-ensemble qui passent par des vecteurs qui sont rares ou plutôt inhabituels sur les scènes de danse contemporaine ou performative (le masculin fraternel, ou encore le *queer* porté au-delà de son côté contestataire, comme état de fait).

3.3.3.2 Les signes du spectacle en lumière

Au-delà de l'état des corps sur scène, les signes du spectacle concourent largement à nous faire ressentir cette volonté du commun. Cette fois, cette intention ne reste pas contenue dans l'œuvre, elle « déborde » jusque dans la salle et semble nous interpeler, voire souhaite nous inclure physiquement. Déjà, dès nos premiers pas en salle, le face-à-face est souvent reconnu. Ferlin et Cantin, par exemple, nous regardent entrer, établissent un contact visuel avec chacun d'entre nous comme pour accuser de notre présence. « Ferlin "accueille" son public à l'entrée de la salle, sur le bord du plateau, en se récitant des vers tout bas. Son corps est droit, acceptant le face-à-face, regardant dans les yeux les spectateurs qui remplissent la salle peu à peu » (Rajak, 2012, p. 38). Cantin, pour sa part, « nous observe dès notre entrée en salle » (Boileau, 2014, 4 juin). On veut nous faire savoir que nous sommes là. On peut le ressentir aussi dans certaines scénographies. Chez Lachambre par exemple, les 60 fils de la structure s'ouvrent vers nous, comme pour nous happer, nous contenir. On assiste à un tableau du même ordre chez Harrell, alors que des fils sont tendus, d'abord noués à ses doigts, puis portés dans le public et tenus par des spectateurs. Que veut-on nous dire au juste? Harrell déclare qu'il souhaite « occuper la scène sans prétendre ne pas être dans le

même espace que le public »[186]. En tirant les fils jusque dans la salle, le public s'intègre à la scénographie, et le clivage salle/scène semble vouloir se refermer.

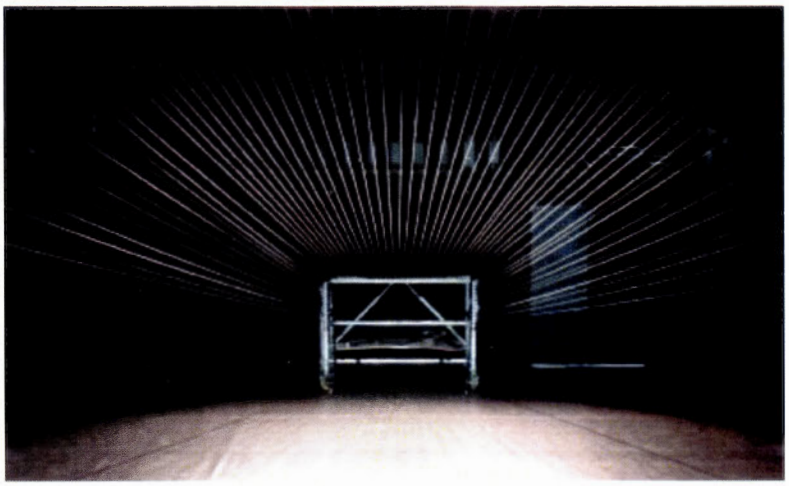


Figure 51 : scénographie de *Snakeskins*

Source : http://www.pact-zollverein.de/en/stage/programme/snakeskins

Figure 52 : Harrell dans *Antigone Sr.*

Source : https://leblogduneconnasse.wordpress.com/2015/04/08/antigone-mon-amour/

Cependant, le signe le plus clair et le plus utilisé reste la lumière. Les éclairages, dans pratiquement toutes les œuvres analysées, participent de cette idée d'unir les deux espaces salle/scène afin de regrouper les êtres qui s'y trouvent. Nous avons dressé une liste exhaustive de la manière dont cet éclairage s'organise.

---

[186] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5. C'est ce qui justifie aussi que les changements de costumes se fassent en partie à vue.

Tableau 7 : Les éclairages

Spectacle	Éclairages
Le NoShow	• L'éclairage de la salle s'allume à chaque moment où le spectateur est appelé à participer
Sad Sam Lucky	• Nous sommes semi-éclairés tout au long du spectacle (la lumière sur scène déborde dans la salle) • À la fin, alors que Ferlin s'adresse à nous en criant, mais que la musique couvre sa voix, l'éclairage de la salle s'ouvre brusquement • L'éclairage restera ainsi jusqu'à la toute fin
Snakeskins	• La lumière de la salle s'éteint peu à peu au fur et à mesure que Lachambre investit la structure • À la toute fin, la salle et la scène s'allument et s'éteignent par vagues successives, puis tout est ouvert
Todo el cielo...	• La lumière se ferme au son du cor, au tout début • Nous restons dans le noir jusqu'à la fin
Culture, admin...	• L'espace est blanc et éclairé, l'éclairage déborde sur nous • Les lumières s'éteignent seulement lors de la projection vidéo
Built to last	• Au ⅔ de la pièce, lorsque la musique reprend (Van Boven lève le bras) le public s'allume • Ça reste allumé pendant la danse, pendant la pause et jusqu'à la dernière intervention parlée de Van Boven, puis ça s'éteint • À la fin, projecteur lumière de style « cinéma à l'ancienne » en fond de scène sont tournées vers nous et nous éclaire
Hate radio	• la lumière s'éteint alors que la musique a commencé • nous sommes éclairés par le dispositif scénique dont la lumière crue déborde de chaque côté

Les particules élémentaires	• Au départ, la lumière sur scène nous éclaire (nous aveugle) • La salle passe au noir au début et reste au noir jusqu'à la fin
D'après une histoire vraie	• La salle est allumée quand le premier danseur entre en scène • Il enlève ses chaussures, et quand il entre dans l'espace blanc la lumière en salle s'éteint • La salle reste au noir jusqu'à la fin
Germinal	• Jeux de lumière au tout début pour marquer le début du spectacle • Une fois que les jeux de lumière sont transférés sur scène, la salle reste au noir jusqu'à la fin
De repente...	• Les néons sont déjà allumés lorsqu'on arrive en salle • La salle reste ainsi tout au long du spectacle, dans la semi-pénombre
Antigone Sr.	• Nous sommes éclairés durant tout le début (adresse d'ouverture au spectateur et hymne de la maison) • Quand Harrell monte à la régie, la salle s'allume de l'arrière • Au moment de nous lever pour participer, la salle est très éclairée (la lumière nous éblouit) • Il n'y a pas de noir à la fin du spectacle
The pixelated revolution	• Nous sommes semi-éclairés tout au long (éclairage de type conférence)
Klumzy	• Le public s'éteint peu à peu pendant le début de la pièce • Au ⅔ du spectacle, le public s'allume alors que Cantin danse pour la 2e fois sur sa musique[187].

[187] Malheureusement, nous n'avons pas noté à quel moment la lumière s'éteint. Nous savons simplement que le public se rallume à la fin de la pièce. La vidéo de l'œuvre ne contient pas cette information, car la pièce a été filmée sans public, et on ne voit pas la salle.

Paraíso	• Le public est éclairé en jaune au départ, puis s'éteint peu à peu • Ça enchaine tout de suite avec des flashs de lumière blanche qui arrivent du fond de la salle • La lumière jaune revient parfois nous éclairer • Le public s'allume au début de la pause et reste allumé pendant un moment quand la danse reprend • Le public se rallume lors de la musique de style samba, vers la fin du spectacle

L'éclairage semble souvent servir une volonté d'unifier les espaces, d'intégrer le spectateur à l'œuvre. Nous avons déjà vu comment la lumière de la « post-fin » de *Snakeskins* souhaitait impliquer le spectateur (cf. *infra* p. 144). La lumière finale de *Sad Sam Lucky*, quant à elle, s'allume brusquement sur la salle, alors que Ferlin nous parle, mais que sa voix se perd dans le volume de la musique. Ce moment nous apparait comme une manière de nous passer le flambeau, de nous renvoyer son questionnement, sa parole. À nous maintenant de poursuivre le cheminement. À certains moments d'*Antigone Sr.* et de *Paraíso*, l'éclairage en provenance de l'arrière de la salle nous donne l'impression d'être sur scène avec les interprètes. Le jeu de lumière du début de *Germinal* nous donne la clé, il nous prédispose au jeu, oriente notre réception vers l'aspect ludique de la proposition. Parfois, la lumière qui s'allume dans la salle nous semble éclairer, non pas chaque personne présente, mais plutôt le concept même de public. Nous avons eu ce ressenti lors de *Built to last*, des *Particules élémentaires* et de *Klumzy*. Dans *Antigone Sr.*, l'éclairage a unifié les deux espaces salle et scène en les allumant tous les deux, mais aussi par sa négative, en les plongeant tous les deux dans le noir. Les longs segments où la scène était dans le noir ou dans la pénombre pouvaient produire ce même effet d'unification salle/scène.

Tous ces exemples relèvent d'une volonté des artistes de prendre en compte la présence du spectateur. La convention du noir dans la salle s'organise comme un point de repère

commun. Le geste même d'éclairer la zone du public dialogue avec cette convention, et s'intègre à la dramaturgie de l'œuvre. La lumière sur le public fait non seulement apparaitre celui-ci, mais il le fait exister. Il le fait « habiter » l'espace, au sens où l'entend Perrin : « non pas comme une conception de l'espace assujettie aux lois supposées par le dispositif adressé, mais une réorganisation plus subtile des forces, des plans, des cadres, des frontières » (Perrin, 2012, p. 250). La lumière agit comme « une strate importante du feuilleté des spatialités » (Perrin, 2012, p. 255). Elle s'arrime en ce sens au concept de « terre », avancé par Heidegger et repris par Huesca, qui met entre autres l'accent sur « l'importance du site sur lequel l'objet d'art se présente » (2010, p. 88).

Nous aimons croire que les artistes ne font pas ce choix dans le but de rendre le spectateur actif dans sa réception, car nous savons déjà que, même dans les conditions les plus radicales de séparation entre la salle et la scène, le spectateur est hautement actif (Bouko, 2010; Fischer-Lichte, 2008a; Kennedy, 2009; Mayen, 2004; Mervant-Roux, 2006; Ruby, 2009; Verlinden, 2013, 2016). Certains disent même que pour que le spectateur s'émancipe (Rancière, 2008), il en est de la responsabilité de l'œuvre qui doit précéder par son action : « *c'est le spectacle qui doit être "actif"*, agissant, quitte à produire du passif sur lequel... on peut agir » (Sibony, 1996, p. 48). Certains chercheurs, dont Mervant-Roux, affirment même que c'est le noir qui permet au spectateur de s'activer. « Le dispositif traditionnel non seulement n'empêche pas du tout l'assistance de développer une intense activité, dont une large part reste en général inaperçue, mais [...] cette activité est d'autant plus agissante qu'on ne l'aperçoit pas » (Mervant-Roux, 2008, p. 56).

Le fait d'éclairer le public est en soi paradoxal, alors que dans l'histoire du spectacle, la salle passée au noir est assez récente. Les motivations pour mettre le spectateur dans l'obscurité étaient cependant bien fondées, entre la mauvaise visibilité qu'offrait la salle à l'italienne (c'est-à-dire celle en fer à cheval), et le jeu des regards entre spectateurs, les éléments de perturbations affectaient trop souvent la réception. Les salles de spectacle connaissaient leur lot de turbulences, comme en témoigne Diderot : « On s'agitait, on se remuait, on se poussait; l'âme était mise hors d'elle-même [...] la pièce commençait avec peine, était

souvent interrompue [...] c'était un fracas incroyable [...] on était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse » (Diderot, 1758, cité dans Salaün, 2008, p. 185). La situation est facile à imaginer : les salles de la France des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles sont conçues pour avoir des spectateurs sur trois côtés, la jonction scène/salle n'est pas clairement délimitée et le public des dernières loges est assis à même la scène, la configuration de la salle n'a pas encore priorisé un regard focalisé en fonction de l'œil du prince et du point de fuite, et l'éclairage est faible, les loges et l'amphithéâtre surpeuplés (Pasquier et Surgers, 2008). Tout cela rend incongrue l'idée de tout voir et de tout entendre de la représentation. Même si l'on attribue l'idée de mettre la salle au noir à Wagner, le vrai noir dans les salles n'apparaitra qu'au début du XX^e^ siècle (Proust, 2005).

> *Le poulailler voyait et entendait à travers, en quelque sorte, le spectateur privilégié de l'orchestre et des loges. Le spectateur de l'orchestre et des loges se savait regardé [...] il se comportait comme un spectacle doit le faire : afin d'être vu. [...] Le spectacle de la scène n'arrivait donc jamais aux spectateurs dans sa totale pureté.* (Genet, cité dans Hubert, 2011)

Ces mots de Jean Genet qui datent de 1966 nous semblent relever du fantasme. Existe-t-il un spectacle qui peut être reçu dans sa totale pureté? La question inverse se pose également : le souhait d'éclairer le public témoigne-t-il du fantasme de la coprésence? Quoi qu'il en soit, « faire l'obscurité, c'est peut-être concentrer l'attention sur la scène » (Mervant-Roux, 1998, p. 53), et permettre « l'épreuve des qualités personnelles du spectateur, de sa politesse et de sa compétence théâtrale, bref de sa qualité de spectateur authentique » (Leveratto, 2006, p. 198). Le noir permet d'être présent à soi. Il concourt à l'attention sacrificielle dont nous avons parlé précédemment (cf. *infra* p. 32). « Le fait d'être soi-même caché permet d'avoir une attitude réaliste devant l'objet. De même que personne ne vous dérange, on ne dérange personne » (Leveratto, 2006, p. 198). Devant ces bénéfices, pourquoi alors nous éclairer? Il semble que nous ne soyons plus au temps où « le spectateur ordinaire [était] décrit comme un être atrophié, paralysé, handicapé. Ou comme un prisonnier » (Mervant-Roux, 1998, p. 58).

Nous retournons ici au désir de communauté, à cette intention de souligner l'être-ensemble que peut constituer un spectacle. Une fois de plus, le spectacle se met en abyme. « Si le théâtre incarne ainsi la collectivité vivante, on ne s'étonnera pas que la volonté de rendre le théâtre à son essence puisse s'adosser à la critique même du spectacle » (Rancière, 2008, p. 12). La communauté, en ce qu'elle est « une manière d'occuper un lieu et un temps » (Rancière, 2008, p. 12), s'inscrirait dans « les conduites perceptives induites pas l'œuvre » (Perrin, 2012, p. 29). Les œuvres, et par la bande les artistes, nous proposent de partager leur espace/temps. Cependant, « le fait de partager un même espace signifie-t-il que nous appartenons à une même communauté? » (Siegmund, 2003, p. 328).

Nous nous trouvons également devant une mise en perspective de notre regard, qui est souligné comme étant une action. L'action d'habiter et l'action de regarder sont intégrées au spectacle comme éléments dramaturgiques. Nous dirons même, à la suite de Grotowski, qu'« il est particulièrement significatif qu'une fois placé dans une zone illuminée, autrement dit quand il devient visible, le spectateur lui aussi commence à jouer un rôle dans le spectacle » (1971, cité dans Mervant-Roux, 1998, p. 54). Nous croyons que l'ambigüité de ce terme, de ce « rôle » permet justement de réfléchir à l'ensemble des rôles possibles que le spectateur peut se voir offrir, voire même imposer.

3.3.3.3 Le spectateur dramatisé et la participation

Quelques œuvres de notre corpus ont fait appel à la participation du public comme une stratégie pour souligner le vivre-ensemble, mais chacune de manière bien différente. Chez Fecteau, la participation du spectateur donne sa légitimité à l'œuvre. Préconisant une forme de « théâtre-réalité »[188], ou du moins de théâtre documentaire, le spectacle se veut

---

[188] Source : *Quelques mots sur Le No-Show, un show-must-go-on à tout prix*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

« frénétiquement interactif »[189]. À ce sujet, Fecteau déclare qu'il « essaie de faire en sorte que le spectateur vive des moments de façon personnelle, et non seulement par procuration en s'identifiant aux protagonistes d'une fiction »[190]. Fecteau valorise le performatif plutôt que la fiction, comme remède à une sclérose du théâtre dont l'aspect interactif serait en retard sur ce qui s'est développé dans les médias de masse comme la télévision. « Concrètement, les acteurs et les spectateurs sont réunis dans un même endroit. C'est un potentiel négligé »[191].

Figure 53 : Lemire et Thibeault dans *Le NoShow*

Photo de Cath Langlois, source : http://mamereetaithipster.com/2014/05/23/no-show-fta2014/

Ainsi, dans *Le NoShow*, nous avons dû choisir le prix que nous étions prêts à payer pour le spectacle, et le verser avant la représentation[192]. Nous avons voté à l'aide de textos pour

---

[189] Source : *Quelques mots sur Le No-Show, un show-must-go-on à tout prix*, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[190] Source : *Entretien avec Alexandre Fecteau* par Paul Lefebvre, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[191] Source : *Entretien avec Alexandre Fecteau* par Paul Lefebvre, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[192] Ce qui déterminera du nombre d'acteurs auquel nous avons « droit », cf. *infra* p. 119.

déterminer lesquels des acteurs proposés seront retenus pour la soirée[193]. Nous avons ouvert ou fermé nos sonneries de cellulaire pour témoigner de notre appui. Nous nous sommes levés quand on nous l'a demandé, puis rassis selon certains critères d'exclusion. Certains spectateurs ont répondu à haute voix aux questions que posaient les acteurs depuis la scène (« pourquoi vient-on au théâtre? »). À la fin du spectacle, les artistes ont demandé à une spectatrice d'appeler un proche en direct avec son portable, puis ils nous ont tous invités à aller poursuivre la « fête » dehors, ce qui a culminé en bataille de guimauves sur l'espace extérieur de la Place-des-Arts[194].

Les espaces de participation du *NoShow* sont cependant bien balisés. Les artistes leur ont aménagé un espace sécuritaire qui ne mettra pas en danger le déroulement de l'œuvre. Il s'agit ici de ce que Lesage et Martz-Kuhn nomment « la participation restreinte » (2014, mai). Le spectateur est appelé à embrasser la partition qu'on lui propose, et à jouer un rôle. La transformation du personnage, classique d'un théâtre narratif plus traditionnel, serait à vivre dans la salle. « Je dis souvent qu'il y a une sorte de personnage implicite du spectateur. Je lui attribue un rôle, je lui dis : toi ce soir tu vas être producteur de spectacle, que tu le veuilles ou non »[195] dit Fecteau en parlant du *NoShow*. Ainsi, le spectateur est dramatisé, il est devenu un personnage de la pièce de Fecteau. Malgré l'aspect aléatoire induit par le processus de participation, il nous apparait que ce qui prime dans l'expérience proposée par l'œuvre, c'est plutôt cette passation du rôle au spectateur. Alors même que nous avons été placée aux premières loges de la participation, ayant été nommée responsable de révéler les résultats du vote, nous n'avons pas senti que le pouvoir qui nous était attribué pouvait dépasser le cadre de l'œuvre, le transgresser ou le propulser vers des zones qui lui seraient inconnues. Nous avons donc respecté le protocole, de manière volontaire cela dit. Il était

---

[193] Nous avons même pu vivre la participation à son plus près, ayant été nous-même choisie pour aller à la régie où se compilent les votes, et annoncer les résultats au micro à l'assemblée.

[194] À laquelle nous n'avons malheureusement pas participé.

[195] Source : *Table-ronde : nouvelles écritures scéniques*, animée par Martin Faucher, Quartier Général du FTA, 31 mai 2014.

très clair d'emblée que le public allait devoir participer, la publicité faite sur la pièce le disait bien. Nous avons joué le jeu.

« Je mets les spectateurs dans des situations où ils doivent s'engager personnellement – je travaille à leur faire vivre un moment unique de leur vie »[196] déclare Fecteau. Il nous semble qu'il s'agit ici d'une propriété intrinsèque du spectacle que d'être un moment unique et non répétable à l'identique, de par sa nature contingente (cf. *infra* p. 51 et 75). Chaque spectacle a donc la capacité de nous faire vivre un moment unique. La démarche de Fecteau, à l'instar de ce que nous avons vu dans la section 3.3.1 (p. 132 et s.), consiste à faire de ce trait constitutif du spectacle un élément dramaturgique ayant pour but de rapprocher le spectateur de l'expérience spectaculaire, de lui permettre d'en prendre pleinement possession, de se l'approprier. Notre posture, une fois de plus, devient double : celle de jouer le rôle du producteur comme le rôle du « Public ». Le « Public participant » devient aussi (voire d'abord) un personnage de l'œuvre. Et si quelqu'un avait tenté de saboter le spectacle en créant d'autres réponses que celles attendues, que se serait-il produit? Une autre façon qu'ont les artistes du *NoShow* de créer le rapprochement, c'est en basant tous les tableaux de la pièce sur des faits vécus. L'œuvre prend des airs d'autofiction où « les acteurs puisent dans leur vécu, se dévoilent, se posant comme les personnalités emblématiques d'une situation économique insoutenable » (Couture, 2014, 23 mai). Cela crée un sentiment de proximité ou d'intimité avec l'artiste, plutôt qu'avec le personnage, mais encore là, s'agit-il ici du « personnage de l'artiste »?

Il y a peut-être un moment où l'aspect aléatoire de la participation agit véritablement, c'est quand les comédiens qui ont été rejetés du spectacle se retrouvent dehors pour « sortir le message du théâtre »[197]. Ils recrutent des badauds pour prendre part à leur mouvement de grève, et les interrogent tout en les filmant. Les passants sont interpelés et invités à participer, en ignorant fort probablement ce qui se joue à l'intérieur de la salle. Pris à même

---

[196] Source : *Entretien avec Alexandre Fecteau* par Paul Lefebvre, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[197] Citation relevée de la captation du spectacle.

la « ville », les gens sont beaucoup moins « avertis » du contexte dans lequel leur participation va se dérouler, ce qui rend le cadre beaucoup plus flou et ouvert. Ils s'inscrivent alors comme figures du réel. Ils acceptent de jouer le jeu qu'on leur propose, mais à nos yeux, la différence avec notre participation en salle c'est qu'eux ne sont pas spectateurs. Ils sont simplement acteurs de l'œuvre, acteurs spontanés dans un geste non prémédité, peut-être même acteur à leur insu (quoique la caméra leur était visible), mais tout de même acteurs. Lorsque nous les regardons agir à l'écran, nous les sentons d'ailleurs beaucoup moins concernés par l'effet de leurs actions. L'aspect « unique » de la représentation prend alors une perspective augmentée, il semble que tout puisse arriver. Certains quidams passent même en fond d'écran, en criant et chahutant pour la caméra, bien détachés de la manière dont leurs actions pourraient perturber la représentation. Ainsi, dans le *NoShow*, la participation du spectateur en salle est celle qui est la plus dirigée et dramatisée.

Figure 54 : scène extérieure du *NoShow*

Source : https://www.equilibre-nuithonie.ch/fr/info/archives/16-17/622/le-noshow/

Dans le cas d'*Antigone Sr.*, l'œuvre cherche aussi à nous interpeller directement. Avant que la scène et le public passent au « noir », Harrell nous présente son projet, nous prévient des quelques difficultés techniques et autres aspects inachevés de la soirée, pour ensuite nous demander de nous lever et d'entonner en chœur l'hymne de la Maison, une version *a capella* d'un succès de Britney Spears chanté par un des danseurs, auquel les spectateurs se joignent peu à peu. De ce qui pouvait sembler un « face-à-face ouvert » (Lesage et Martz-Kuhn, 2014, mai), nous basculons rapidement dans ce que nous nommerons encore une fois une participation dramatisée. Sommes-nous toujours les spectateurs de l'Usine C, ou sommes-nous les concurrents new-yorkais d'un *voguig ball* des années 1960, le public d'un spectacle de musique populaire, ou encore des citoyens athéniens venus assister à la tragédie *Antigone*? À divers moments de l'œuvre, Harrell tente d'apposer à notre « ici-maintenant » des tranches de passé comme autant d'être ou d'avoir été ensemble (alors qu'on donne à certains spectateurs ce fil qui nous relie à la scène, ou qu'Harrell s'assoit parmi nous pour commenter le défilé, ou qu'il nous demande de nous lever pour célébrer).

Ce feuilleté d'espaces-temps superposés, qui couvrent à la fois la scène et la salle, nous conduit à l'idée du *flatbed* en peinture que Buci-Glucksmann emprunte à Steinberg. Nous sortant de la verticalité du rapport frontal, le *flatbed*, « terme d'imprimerie qui renvoie à un plateau de presse horizontal [...] ne renvoie plus au perçu de manière analogique et le plan de travail artistique devient potentiellement le monde et ses artefacts culturels » (Buci-Glucksmann, 1996, p. 86). L'intention d'Harrell n'est d'ailleurs pas de recréer telles quelles des couches d'histoire, mais de les manipuler, les transformer, les mélanger : « J'essaie ainsi de repenser l'histoire, dit-il, à travers un imaginaire débordant, et par extension cela me permet de repenser le présent » (Harrell, cité dans Couture, 2014, 15 mai-a). Le souci d'accentuer le moment présent (la manipulation de la bande-son à vue, les costumes bricolés « en direct ») est le terreau où se déposent les artefacts et espaces-temps révolus.

Les modes d'adresse propres à chaque couche invoquée, de la tragédie au *voguing*, s'amalgament en différents points de tension, dont le point paroxystique est probablement l'appel à la fête. « *À l'apogée*, alors que le spectateur prie pour qu'on en finisse, la pièce se transforme soudainement en un immense *party* dansant sur une musique techno endiablée,

après que Harrell eut harangué le public afin qu'il sorte de sa léthargie » (Gagnon-Paradis, 2014, 4 juin, je souligne). « *Alors que le spectacle s'épuise,* vous serez alors surpris par une invitation au mouvement de foule, une provocation au stand-up, et si l'on ne se lève pas en applaudissant, le chantage est de mise » (Boileau, 2014, 5 juin, je souligne). « At one point, Harrell berates the audience for not responding enthusiastically enough, but by then *many in the audience were clearly tired,* or just not inspired enough » (Szporer, 2014, juin 9a, je souligne). « Et quand Harrel nous hurle "Are you ready?!?" en nous crachant que "Fucking Toronto" était plus prête que nous (la salle ne réagissait pas fort de notre côté, il a dû interpeler le public à plusieurs reprises) et nous fait lever pour danser avec sa gang sur du dance tonitruant, *c'est plutôt forcé et pas très naturel* » (Daguzan-Bernier, 2014, 3 juin, je souligne). Autant de citations comme autant de témoignages d'une mise en tension de la rencontre des durées, des temporalités, des espaces de réception propres aux multiples couches convoquées, et qui nous prennent avec elles dans l'espoir de reconstruire un nouveau tout. Les différents espaces-temps s'entrechoquent alors.

La pratique du *voguing*, particulièrement, sous-tend et provoque d'autres rapports au temps, au déroulement, à l'implication de ses officiants, qui appartiennent peut-être plus au milieu des bars, des cabarets, des salles communautaires, mais qui transportés dans un théâtre déstabilisent notre perception de ce que devrait être cette expérience du « vivre-ensemble »[198] dont parle Harrell, ce jusqu'à créer des points de rupture[199]. Nous pourrions qualifier cette participation d'autoritaire, en ce sens qu'elle n'admet pas qu'on ne participe pas. Il n'en demeure pas moins « qu'une minorité de la salle reste de marbre » (Mazo-

---

[198] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[199] Bien que le sentiment d'avoir été obligé de se plier à la fête ait été largement répandu chez les journalistes comme chez nos collègues de séminaire, certains journalistes ont perçu la scène différemment. « La catharsis, une fois atteinte, demeure d'une rare puissance, les corps aussi bien des danseurs que des spectateurs se tendant en une même fièvre qui se rapproche presque de la transe » : Lucie Renaud, «Antigone Sr. : Sophocle postmoderne», *Jeu : revue de théâtre* (2014, 3 juin). « Malgré tout, une grande part du public s'est prêté au jeu de danser et de festoyer à l'arrivée du roi Créon, alors que tous les projecteurs étaient braqués sur la salle » : Geneviève Germain, «Antigone Sr. : critique», *Montheatre.qc.ca* (2014, 3 juin).

Rothenbühler, 2014, 3 juin). Cette « prise d'otage » (Mazo-Rothenbühler, 2014, 3 juin) nous permet de questionner les frontières entre le spectateur et sa dramatisation, comme entre le libre arbitre et la participation obligée. « Parce que, expliquez-moi, au nom de quoi se lève-t-on et jouit-on sur place alors que les paroles de la musique sont à peu près : *"Let's kill this fucking bitch !"* » (Mazo-Rothenbühler, 2014, 3 juin). Nous aurions plutôt envie de demander : « qui » se lève? Là encore, la posture est double, voire multiple.

La participation est également un enjeu majeur de *De repente....* Encore une fois, il n'y a de pièce que si les spectateurs acceptent de se prêter au jeu. D'autant plus dans la proposition d'Evelin, car si les gens sortaient tous de l'arène en même temps, la pièce s'arrêterait ou n'aurait plus de sens[200]. *De repente...* s'adresse à l'Autre et adresse la question de l'Autre, et « dans cette pièce, bien sûr, l'Autre, c'est le public »[201]. Nous sommes donc dans ce rôle de l'Autre, de tous ces Autres rassemblés qui forment les masses, les peuples, les communautés. Nous sommes jetés dans la fosse aux lions, obligés de cohabiter, de se serrer, voire même de se toucher. Une manière pour Evelin de nous inviter à vaincre la peur : « [Evelin] remarque que la peur de l'autre est la plus commune des peurs, mais que nous la perdons dès lors que les corps se rapprochent les uns des autres et établissent des contacts mutuels » (Mouffe, 2015, p. 247). L'œuvre se déroule dans la pénombre, et les danseurs sont couverts d'huile végétale et de charbon. D'eux on ne distingue que les yeux, parfois les dents. Sinon, ils forment une grande masse noire que nous avons peine à distinguer de la pénombre qui les entoure. « Ces micros-communautés sur la scène s'appuient sur des champs de tension et d'énergie et non sur la personnalité ou l'individualité. La présence des danseurs est effacée afin que se manifeste une présence d'une autre nature ne reposant pas sur l'identification » (Siegmund, 2003, p. 329). Ainsi, l'indétermination des corps « incite à opérer une conversion du regard et une prise de conscience afin non pas de démêler le confus en le rendant évident, mais plutôt de rendre évidente cette même confusion » (Formis, 2010, p. 47).

---

[200] Ou son sens dévirait complètement, ce qui pourrait être intéressant.

[201] Source : *Entretien avec Marcelo Evelin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

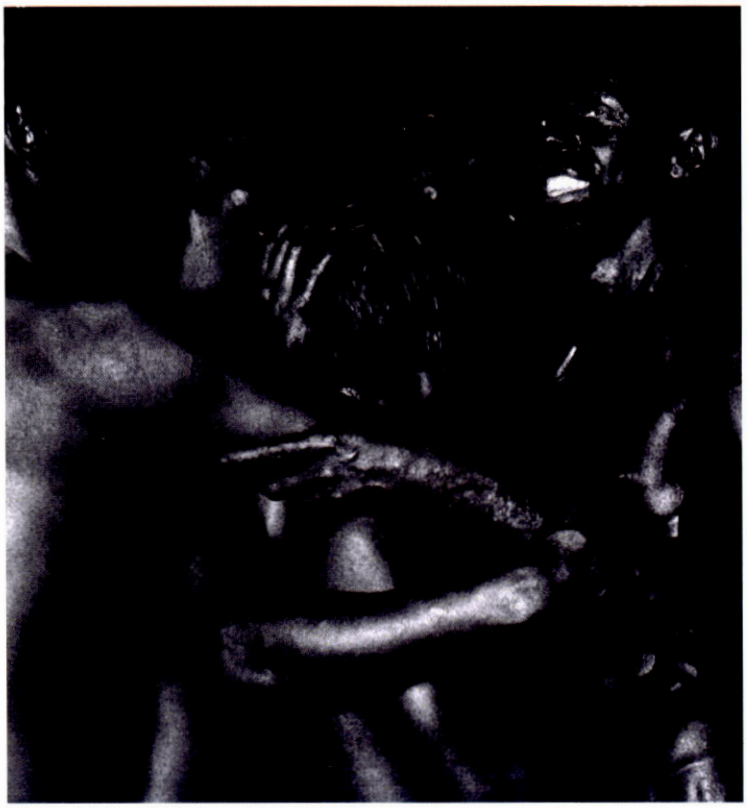


Figure 55 : les interprètes de *De repente...*

Photo Sergio Caddah, source : https://www.pinterest.com/pin/420312577701659299/

« In the dark, a collective amalgamates *precisely* because it lacks a face, and in lacking a face it disposes of that other essentiel component of accepted political agency : the individual, or rather, the person. Darkness is political precisely because it activates a collective impersonality » (Lepecki, 2016, p. 81). La masse aux contours flous se déplace constamment, référence aux grands déplacements vécus par certains peuples, et qui concernent particulièrement les communautés noires. Ainsi nous évoluons dans l'obscurité, une obscurité qui n'est pas celle qui nous permettrait de « mieux voir », ou de « mieux percevoir la lumière » une fois l'expérience terminée, mais une obscurité qui est à voir pour elle même, comme telle. « If choreography offers us darkness, it is to offer us nothing other than darkness as such – experiences that only darkness can bring » (Lepecki, 2016, p. 73).

Figure 56 : dos du cardigan de Marie Béland après la représentation de *De repente...*

Source : archives personnelles

Le noir tel que nous l'évoquions précédemment agit sur nous (cf. *infra* p. 190). Dans la pénombre le rapprochement opère, quelque chose se libère de l'ordre du « -avec »[202]. On peut « s'approcher de l'autre en se laissant guider par l'expérience sensorielle pour dépasser nos limites personnelles »[203]. Le dispositif est le terreau pour une redistribution des sens, une réorganisation des territoires. Lorsque le déboulé de la masse s'achève, nous

---

[202] Il nous semble important de souligner ici que cet « – avec », s'il est clairement visible dans la pièce d'Evelin alors qu'il est plutôt sous-jacent aux autres œuvres, c'est qu'il est sujet de l'œuvre. Cela nous montre l'étroit lien entre la force de communion et celle d'absorption.

[203] Source : *Entretien avec Marcelo Evelin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

osons nous approcher doucement. Alors que les danseurs se séparent en vacillant, leur regard se pose enfin sur nous. Le dialogue s'amorce, certains spectateurs offrent le contact, d'autres suivent, imitent, ou observent de près. La proximité n'est plus intimidante. La « noirceur » s'est répandue sur nos propres corps. Au contact des interprètes, leur enduit s'est transféré. Cette « black substance both covering bodies and revealing bodies as covered by the substance that makes them one collective » (Lepecki, 2016, p. 75) s'inscrit comme trace de cette possible communauté. Certains spectateurs, dont nous sommes, considèrent « la saleté comme un emblème. C'est une preuve tangible et magnifique que la rencontre a bien eu lieu »[204].

« Black on black in the penumbra » (Lepecki, 2016, p. 74). L'indiscernable, comme le jeu et le risque, « tout cela favorise les rencontres et le partage d'une expérience, même si les vécus sont très différents »[205]. Evelin parle de son œuvre comme d'un combat, mais un combat non violent, qui ouvre des possibilités de relations.

> *Si l'antagonisme est toujours latent dans la rencontre entre spectateurs et performeurs, l'objectif est de la conjurer en établissant ce que j'appellerais une rencontre « agonistique »; une rencontre dans laquelle l'autre n'est pas traité comme un ennemi, mais comme un adversaire, dont la différence, tout en demeurant une possible source de conflit, est reconnue comme légitime.* (Mouffe, 2015, p. 247)

Ainsi, dans *De repente...*, la communauté est appelée à se former dans la reconnaissance de cet écart, de ce clivage toujours présent entre acteurs et spectateurs. Ce clivage, c'est ce qui résiste à la communion.

---

[204] Source : *Entretien avec Marcelo Evelin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[205] Source : *Entretien avec Marcelo Evelin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

3.3.4 Contrer le commun : la distance

La distance, salutaire à la notion de spectacle, s'inscrit en résistance à la communion pour permettre un rapprochement sans fusion. Elle est essentielle pour différencier l'image de son regardeur, et pour esthétiser le monde. Neveux nous met d'ailleurs en garde contre le souhait d'annihiler cette distance. « Cette absence de distance et [ce] problème qui existe à *souhaiter* [...] confronter des spectateurs à ce qu'ils ne verraient ni ne connaitraient pas, alors même que c'est leur quotidien » (2013, p. 75) tend à nier ce rôle de gardien du réel (cf. *infra* p. 57 et s.) qu'endosse le spectateur, coûte que coûte.

La scène, en tant que dispositif, porte en elle sa propre distance d'avec elle-même. En s'imaginant le cadre comme une fenêtre sur le spectacle, on impose au spectateur un point de vue particulier (qu'il soit assis dans la salle, ou sur la scène comme pour Livingstone, ou même en mouvement comme pour Evelin). Or, « le point de vue est essentiellement lié à l'écart, au recul, à la distance, à la conscience » (Charbonnier, 2007, p. 261). On peut même parler ici d'une double distance ou d'une distance au carré. Si, comme le pense Bouteille-Meister en continuité avec la réflexion de Legendre, le théâtre (incluant la danse) présente « une distance salutaire et nécessaire à la civilisation » (Bouteille-Meister, 2005, p. 13), la distance, quant à elle nécessaire à la perception et à la réception de cette mise à distance du monde, en constitue le double ou l'exposant. Autrement dit, le cadre de la représentation nous tient à distance du spectacle comme un pas de recul sur le monde qu'il propose, pour mieux nous permettre d'appréhender la façon dont ce spectacle appréhende le monde auquel il se réfère. « Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur » (Rancière, 2008, p. 20). « L'émancipation du spectateur » ne sera possible qu'à ce seul prix.

Assister à un spectacle serait donc prendre un deuxième pas de recul là où le spectacle, et l'artiste, en ont déjà pris un. Si l'artiste a dû se détacher du monde pour traduire sa prise de

position sous forme d'œuvre d'art, on peut penser que le spectateur aura lui aussi besoin de ce détachement pour percevoir ce geste. Et si on pense spécifiquement à la danse, la distance est encore plus frappante, car il s'agit en premier lieu de sortir de la danse comme pratique (sociale, rituelle, etc., cette danse qu'aucun cadre ne peut extraire de son présent hors-temps et donc éternel), pour s'assoir et permettre « qu'un hiatus se réintroduise, et qu'apparaisse le clivage de la *scène* » (Pouillaude, 2004, p. 12) qui crée des actants et des regardants. Leur coprésence « ne doit pas se résorber immédiatement en fusion sans dehors », car « c'est seulement par l'adresse intentionnelle et le partage explicite des actants et des regardants qu'un tiers objet peut s'extraire, ouvrant la possibilité d'une œuvre » (Pouillaude, 2004, p. 12).

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la spatialisation physique des salles de spectacle, sur la répartition des spectateurs par rapport à la scène et sur l'influence de la distance sur l'expérience du spectateur (Eversmann, 1992; Freydefont, 2008; Huesca, 2010, 2012; Kennedy, 2009; Mervant-Roux, 1998, 2008; Pavis, 2005). Simplement dans le rapport frontal à la scène, Mervant-Roux a pu identifier trois zones proxémiques (proche, moyenne et lointaine, déterminées par la possibilité plus ou moins grande de voir le visage de l'interprète et d'échanger un regard avec lui), qui influencent chacune différemment la réception du spectacle. Kennedy, quant à lui, distingue dans la distance à l'acteur différents effets, de l'éloignement qui le fait apparaitre tout petit, dans une aura proche du rêve, et qui donne au spectateur un sentiment de supériorité, à la proximité qui renverse les rapports de forces, rendant l'interprète supérieur voire menaçant. Hall, reprit par Dyson (2010) définit quatre zones de distance entre individus (intime, personnelle, sociale et publique) qui sont aussi à l'œuvre dans le spectacle vivant. Sans minimiser l'impact de cette perception plus « métrique » de la distance entre spectateur et acteur, notre intérêt se porte plutôt vers une distance dynamique que l'art peut faire travailler.

La distance se mesure également dans les corps. Si les interprètes comme les spectateurs vivent une expérience dans l'espace d'une salle de spectacle, elle n'est indéniablement pas la même, et ce constat est d'autant plus significatif avec la danse. Le danseur, corps propre qui devient à travers le clivage du spectacle un corps fiction (cf. *infra* p. 37 et s.) — qui fait

passer l'interprète du Je au Nous —, reste incapable de nous faire vivre l'expérience physique telle qu'il la ressent. « Entre les corps ennuyés de la salle et les corps jouant sur la scène, *nulle communauté d'expérience*, nul partage possible. Le cas du spectacle de danse viendrait même radicaliser un tel *écart* » (Pouillaude, 2009a, p. 160, je souligne). Cet important décalage entre voir et faire provoque « une secrète et permanente tension qui oppose l'expérience de la danse à l'exigence de sa spectacularisation » (Pouillaude, 2009b, p. 28). On comprendra donc que la danse pousse à son paroxysme cette impossibilité de faire un entre salle et scène, ne fût-ce que temporairement, et ce peu importe la configuration.

Non seulement les corps en présence ne partagent pas le même vécu kinesthésique, mais ils ne partagent pas non plus la même partition. L'artiste, dans la construction de son œuvre, a prévu ses effets, tout au moins son dispositif, ou minimalement a rassemblé des gens pour que quelque chose se passe, selon certaines règles, même si elles sont peu nombreuses. Le spectateur, lui, est invité à observer, voir, témoigner, participer, recevoir, percevoir, etc. Même si on l'informe de certains paramètres en jeu dans l'œuvre, même si on le met au parfum de certains traits de la création, même si on lui donne des consignes, enfin, malgré tout cela, l'œuvre part du « Je » vers le « Tu », et le « Tu » ne deviendra jamais le « Je ». Nous avons vu avec Fischer-Lichte que le spectateur reste « indisponible » (cf. *infra* p. 54). Une inégalité fondamentale dans le partage de la partition (et des enjeux de la sous-partition) demeure. Sans cela, nous serions face à une co-création entre artistes, et les forces en jeu cesseraient d'agir.

La temporalité participe également de cette mise à distance. La gestion du temps de la représentation concourt à cette « résistance » à la fusion que la force de communion aurait le pouvoir de provoquer. En effet, le temps du spectacle ne s'organise pas en continuité avec le temps réel. « La représentation est souvent considérée comme un "hors-temps" parce qu'elle subvertit le temps du quotidien » (Fontaine, 2004, p. 60). À la suite de Mossoux, Fontaine affirme que « le spectacle [est] comme une "perturbation par rapport au temps réel", une "béance" » (Fontaine, 2004, p. 60). Pouillaude lui donne plutôt le nom d'« interruption » (cf. *infra* p. 61), ce moment où le travail s'arrête pour permettre un temps de divertissement. « Le divertissement est ce qui interrompt la linéarité du temps, ce qui

casse la continuité des travaux et des jours, et introduit dans la quotidienneté comme une syncope d'inutilité » (Pouillaude, 2009a, p. 124). « Un spectacle c'est donc la rencontre d'un temps plein et d'un temps vide » (Pouillaude, 2009a, p. 158), et ce clivage entre les deux temps empêche déjà tout projet de communauté. Une fois le contrat spectaculaire signé, le temps propre à l'œuvre, lui, est-il commun aux artistes et aux spectateurs? Peuvent-ils s'y fondre sans distinction?

Il semblerait que non, d'abord parce que « face au temps de l'action scénique – temps dramatique hors du temps réel – obéissant à sa logique propre, le temps du spectateur s'inscrit dans le temps de la ville, temps réel dans un espace réel » (Konigson, É., 2000, p. 185). Mais aussi, et surtout, parce que la danse est par définition un état de conscience corporelle qui génère son propre temps. Bernard le souligne bien en rapportant les paroles de Valéry : « la personne qui danse s'enferme dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer » (1392-1403, cité dans Bernard, 2001, p. 81). La danse se produit dans une conscience du corps qui suspend le temps, ou lui donne une densité particulière. Difficile de croire que la position assise du spectateur le porte à partager cette sensation de la durée avec le danseur. Non pas que le spectateur ait une conscience du temps égale à celle de ses activités quotidiennes, au contraire. Déjà, sa mise en disponibilité initiale a modifié sa perception du temps à travers l'ennui qui lui donne une épaisseur. Puis, le « voyage dramatique » de l'œuvre lui fera expérimenter différents temps fictifs. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, l'écart entre « faire » et « voir » de la danse suppose un abysse qui ne permet pas de partager une même sensation du temps.

En suivant la ligne de pensée de Badiou et Roux, il est également possible de définir la spécificité du temps du danseur comme un moment de « pur surgissement ». « L'état de danse suppose la mise en place d'une "fiction du corps" comprise non pas comme "récit", toujours lié à une successivité et à l'installation au préalable d'une forme de temporalité, mais comme feinte » (Roux, 2007, p. 41). Roux entend par feinte une série de discontinuités temporelles dans le mouvement, « une succession sans successivité » (Roux, 2007, p. 41) qui projette le corps dansant dans sa propre fiction. Comme nous l'avons vu plus tôt (cf.

infra p. 37 et s.), le tissage et détissage de la temporalité propres au corps en mouvement, joints à la dynamique de métamorphose infinie et aux jeux avec la gravité qui sont le lot du danseur, amènent celui-ci à « s'enfermer dans une bulle fictive toujours changeante qui, paradoxalement, l'exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner » (Bernard, 2001, p. 82). Le temps, nous dit Sheets-Johnstone, « ne préexiste pas et n'attend pas d'être modelé par le danseur, il est créé par la danse elle-même » (1966, cité dans Fontaine, 2004, p. 49). Le temps généré par l'« état de danse » crée donc une forme de distanciation par défaut entre l'état de corps du danseur et celui plus quotidien du spectateur. Et il ne s'agit pas uniquement d'un état de corps, mais également d'un état d'esprit, d'un espace mental dans lequel le danseur évolue et qui reste caché au spectateur. « La conscience du danseur fait figure d'interface entre lui et le monde, avec son cortège d'impossibilités, non pas techniques, mais constitutives : ce que je sens n'est pas forcément transmissible », écrit Guisgand (2002, p. 9).

Le principe du « pur surgissement » nous semble cependant incomplet pour penser le corps dansant et son rapport à la distanciation. Noguez, pour sa part, définit le danseur par trois traits : d'abord, le fait qu'il « tire de son corps » quelque chose de prévu, même de façon furtive, quelque chose qui nous fait voir « qu'il n'est pas dans le perpétuellement imprévu, dans le surgissement pur et débridé du geste, dans une incessante production d'altérité, mais dans un itinéraire » (1992, p. 13). En ce sens, même la plus pure des improvisations sur scène a quelque chose de construit. Noguez enchaine avec le deuxième trait, celui de la conscience du danseur, « ce "je ne sais quoi", fût-ce furtif encore, qui indique qu'il calcule et sait où il va ». Enfin, il ajoute ce troisième trait qui est celui de la conscience des autres. Le danseur, « même rentré en lui-même jusqu'à la cécité » est « conscient d'être suivi » (1992, p. 13) accompagné, par ses collègues, en studio ou sur scène, ou encore par le public.

Cette idée, cette conscience d'être suivi vient trouver son écho dans les formes les plus radicales de l'art de la danse contemporaine, car, dans plusieurs œuvres performatives, et dans certaines œuvres de notre corpus (Cantin, Ferlin, Livingstone, Harrell), la frontière entre geste, action, mouvement, corps quotidien, corps dansé, est trouble et pratiquement inexistante, si ce n'est que la « situation » est regardée, exécutée devant public, et que

l'interprète en a conscience. Selon l'expérience pratique que nous avons, cette conscience du regard de l'autre est pratiquement indépassable. La scène, comme tout contexte de représentation artistique où il y a nécessairement une relation regardant/regardé, déréalise systématiquement ce qu'elle donne à voir, qu'elle ne peut que théâtraliser, quand bien même on souhaiterait y faire les actions les plus réalistes et y montrer les corps les plus authentiques.

Comment opèrent les œuvres dont la distance est à l'avant-plan du dispositif qu'elles emploient? S'y retrouve-t-on mis en retrait pour autant?

3.3.4.1 Rizzo et Rau : cohabiter

D'après une histoire vraie évolue en-dehors de toute conscience du spectateur, dans un face-à-face qu'on pourrait pratiquement qualifier de face-à-corps, ou même de corps-à-corps, tant le visage des danseurs ne nous ait jamais donné franchement. Rizzo épouse ici une des postures les plus « fermées » de l'adresse au spectateur, c'est-à-dire qu'il nous relaie à la position du témoin sans s'adresser à nous directement. La distance est d'autant plus renforcée par la scénographie, ce cadre à l'intérieur du cadre qui nous tient à double distance de l'œuvre. Pourtant, cette idée de fermeture ne mène en rien à un cloisonnement, l'œuvre est hautement immersive et se déploie sur toute la salle. « Les spectateurs pourraient se sentir en retrait, à la limite voyeurs. Il n'en est rien. Portés comme les danseurs par deux batteries [...] ils ont l'impression de reconnaitre les pas de ce folklore inventé » (Renaud, 2014, 31 mai).

Quelque chose a traversé jusqu'à nous. En effet, la musique y est pour quelque chose, et nos sièges vibrent sous la puissance des deux batteurs en action. Nous sommes, comme chez Livingstone, placés dans la posture de témoin d'une pratique. Cependant, cette fois, la pratique ne nous est pas « envoyée » par le regard, par l'adresse directe. Elle est étalée, ou donnée à voir. Ainsi, elle nous attire à elle en nous ignorant. Nous sommes interpellés par le sensible. Les états du corps priorisés, dont nous avons déjà parlé (cf. *infra* p. 178),

concourent à ce rapprochement. C'est peut-être une des plus grandes caractéristiques de l'expérience des arts vivants, cette capacité à nous rassembler pour nous faire voyager dans un aller-retour constant entre le corps propre et le corps social, le un et le tous, l'individu et la communauté. L'expérience intérieure du danseur devient alors à la fois unique et universelle, elle se propage. « L'intercorporéité qui se tisse entre le danseur et le spectateur les conduit à répercuter et partager les échos d'une même gamme polysensorielle qui anime la corporéité du premier en révèlant (sic) au second la diversité et par là même la richesse des dimensions artistiques du mouvement dansé » (Bernard, 2011, p. 133). Cette symphonie polysensorielle de la danse s'ajoute à celle de la musique. « L'éloignement concret peut se doubler d'une attention aigüe à l'autre, d'un accord rythmique, respiratoire, tonique » (Perrin, 2012, p. 254). Cette affirmation de Perrin prend tout son sens dans la pièce de Rizzo.

Figure 57 : les interprètes de *D'après une histoire vraie*

Source : https://www.pinterest.com/pin/318981586088941802/

Dans *Hate radio*[206], le dispositif travaille dans cet entre-deux entre la communion et la distance. Tout juste avant d'entrer dans la salle, on remet à chacun une petite radio

[206] D'entrée de jeu, nous souhaitons mentionner qu'il ne sera pas possible, dans le cadre de ce mémoire, d'exposer et de décortiquer l'œuvre dans toute sa profondeur. Étant donné d'abord son sujet, le génocide rwandais, mais

portative et des écouteurs. Le décor consiste en une boite vitrée de chaque côté à travers laquelle on peut voir un studio d'enregistrement radiophonique. Le public se répartit sur deux côtés. Le spectacle nous sera donc retransmis directement dans notre radio portative, à la manière d'une émission de radio. Tout comme dans *D'après une histoire vraie*, *Hate radio* se déroule en dehors d'une adresse directe de la part des comédiens. Jamais ceux-ci ne nous regardent[207]. Le décor fait l'effet d'un vivarium dans lequel évoluent des êtres que nous observons. Ce vivarium nous sépare de la situation (ici une émission de radio diffusée sur les ondes de RTLM – Radio-télévision libre des Mille collines –), il nous tient à distance de ce qui s'y déroule.

La distance apparaît comme salutaire : la dureté de ce qui est dit, construit à partir de fragments d'émissions qui ont réellement été diffusées pendant le génocide, commande cet écart pour qu'on puisse appréhender son contenu. *A contrario* de « ces œuvres [qui] ont pour point commun de vouloir nous plonger dans le monde, de nous absorber, de rompre la distance qui nous tiendrait loin de la vie » (Neveux, 2013, p. 74), *Hate radio* capitalise sur cette distance qui a le pouvoir de révéler, de rendre visible. Ainsi, devant nos yeux (comme dans nos oreilles), nous assistons à la naissance des mouvements comme ceux qui soutiennent les génocides, et pouvons en saisir en partie les rouages, sans qu'on ait besoin de nous interpeller à le faire. S'il en est ainsi, c'est peut-être justement parce que les mots, eux, traversent la vitre pour se rendre jusqu'à nous. « Aucun acte violent n'est explicitement montré sur scène [parce] que les mots, comme la musique, représentent pour moi le seul chemin vers le centre de la mécanique génocidaire mise en place dans les studios de la

---

aussi le nombre de représentations, le nombre de pays dans lesquels la pièce a été jouée, le nombre de documents qui l'accompagnent (un livre signé Milo Rau, mais aussi un documentaire sur les coulisses de l'œuvre, d'innombrables prépapiers et critiques, etc.), puis son affiliation au théâtre documentaire, tout cela dépasse le cadre de notre recherche. Nous allons donc porter notre attention uniquement sur ce qui est pertinent pour notre sujet, c'est-à-dire le dispositif qu'emprunte le spectacle et les réflexions qu'il suscite.

[207] À l'exception du comédien incarnant l'animateur italo-belge, qui semble parfois nous lancer un regard, comme si une possible connivence pouvait s'établir entre Occidentaux, ou comme si nous pouvions nous incarner en lui comme représentant de l'Occident.

RTLM »[208]. Certaines pauses, certains silences dans la pièce accentuent cette distance, qui s'inscrit même entre les personnages, comme une mise en dramaturgie de ces moments de lucidité (alors qu'aujourd'hui la radio n'accepte pas le silence).

Cette parole est donc la seule à sortir de la boite, elle prend le détour des ondes pour nous être livrée de manière intime, à l'oreille. Les écouteurs nous atomisent, non seulement nous dans la salle, mais par extension, atomise l'événement collectif du génocide. « Le casque d'écoute crée une intimité, une proximité avec la parole déversée. Les acteurs ne s'adressent pas au public comme dans une représentation théâtrale traditionnelle, mais plutôt, ils parlent à chacun des spectateurs, directement dans le creux de l'oreille. Les mots traversent le corps et l'on ne peut leur échapper »[209]. Ou presque. C'est-à-dire qu'au-delà du fait que nous puissions tout simplement quitter le théâtre, nous pouvons aussi jouer avec le volume, et même retirer les écouteurs. Dans un tel cas, on entend faiblement la voix acoustique des acteurs à travers la vitre et une trame sonore de bruits de la nature diffusée dans la salle (la nature des collines rwandaises?).

Figure 58 : les interprètes de *Hate radio*

Photo Daniel Seiffert, source : https://www.deuxiemepage.fr/2015/03/17/hate-radio-de-milo-rau-theatre/

---

[208] Source : *Entretien avec Milo Rau* par Catherine Cyr, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[209] Source : *Entretien avec Milo Rau* par Catherine Cyr, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

Quoi qu'il en soit, cette expérience disons plus personnelle de la pièce vient se mettre en tension avec la transparence des vitrines, qui nous permet de voir les spectateurs qui nous font face. La pièce, qui déjà se joue entre acteurs, se joue aussi entre nous. La station de radio, plutôt que de se présenter comme tableau que l'on observerait à distance, encadré par la scène, se présente comme un épicentre. L'effet d'aplatissement qu'on peut ressentir à la télévision, et parfois au théâtre, est annulé. Le vivarium comme dispositif renforce l'aspect naturaliste de la pièce, et donne de la dimension au vécu. Il encourage l'observation et l'étude de l'Autre, celui sur scène comme celui dans la salle.

De plus, le fait de pouvoir voir les spectateurs d'en face nous porte à regarder les autres en train d'« assister » à la pièce, ou d'« assister » la pièce. « Ensemble, par le reflet de leurs émotions sur leur face perdue et la qualité auditive de leur attention, les spectateurs *assistent* la représentation » (Bouko, 2010, pp. 211-212), et cela nous unit dans la complicité. La boite dans la boite, le vivarium dans le théâtre, et son dispositif à deux faces, lui-même circonscrit au début et à la fin par le témoignage de victimes, encadre le laboratoire de la mémoire qu'est la pièce, dans lequel nous sommes tous impliqués. L'expérience est donc à la fois individuelle et collective. Les regardeurs « sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé » (Rancière, 2008, p. 19).

Comme spectateur, nous pouvons voir les autres, mais nous sommes aussi exposés. Cette surveillance nous empêche de glisser dans la stupéfaction du trauma, elle active notre sentiment de présence, et par extension de coprésence. La conscience même d'être regardé crée de la distance (de la même manière que chez le danseur), en même temps qu'elle rassemble autour d'un même objet de regard. Nous sommes tout à coup très alertes face à la manière dont le discours de la RTLM agit sur nous, sur comment il nous traverse, et sur la responsabilité que nous avons face à son possible pouvoir de contamination. Tous face au même danger.

> *C'est justement la contradiction déchirante qui s'ouvre entre sa présence et sa distance, qui est le moteur d'une action constante et importante du spectateur : postures, tensions, attractions et distractions même imperceptibles, qui*

> *témoignent de sa participation vitale à une relation qui, dans le contexte actuel, passe d'anachronique à « exceptionnelle ».* (Giacchè, 2001, p. 108)

Si le « spectateur social » d'aujourd'hui est devenu esclave d'une consommation médiatique désincarnée, s'il se sent piégé dans une position retirée et désengagée face au monde, il n'y a selon Giacchè que dans la présence partagée du spectacle vivant qu'il peut se sentir réellement libéré. En ce sens, la double action de *Hate radio*, celle de morceler comme de rassembler, est l'exemple parfait de la force de communion qui agit de concert avec sa résistance. Nous pourrions nommer ce phénomène la cohabitation. « La performance nous sollicite et nous rejette [... elle] ne peut donc jamais être un monde clos » (Siegmund, 2003, p. 328). Au croisement des notions d'habiter et de coprésense, la cohabitation, « habiter – avec », marque le fait d'habiter ensemble un espace théâtral, de le remplir d'événements qui questionnent nos manières d'être ensemble tout en reconnaissant l'expérience individuelle dans toute sa nécessité. La cohabitation donne un lieu à la coprésence, elle incarne cet entre-deux qui s'équilibre entre le temps et le lieu en partage. À la manière des bidonvilles et autres villages spontanés, la collaboration donne forme à l'espace partagé où le « un » et le « tous » se superposent[210].

> *Si l'être-avec est le partage d'un espace-temps simultané, il implique une présentation de cet espace-temps comme tel. [...] Ce qui est ainsi présenté, chaque fois, c'est une scène sur laquelle plusieurs peuvent dire « je », chacun pour son compte, chacun son tour. Mais « nous » n'est pas l'addition ni la juxtaposition de ces « je ». Un « nous », même non prononcé, est la condition de possibilité de chaque « je ».* (Nancy, 2013, p. 87)

3.3.5 La force de profanation

Au cours de la traversée des œuvres qui a précédé, nous avons abordé certains aspects du travail des artistes pour ensuite le laisser en suspens. Nous avons parfois fait mention, sans approfondir, du rapport au réel que les œuvres souhaitent entretenir, de leur esprit de jeu

---

[210] À ce sujet, voir Jean-Nicolas Orhon et Nicolas Reeves, *La maison, la ville et les gens : le phénomène bidonville*, (Outremont, Québec : Les éditions du passage, 2014).

ou de leur relation au rituel dans la représentation. Nous regroupons tous ces aspects du spectacle sous le nom de **force de profanation**.

Profaner, selon Agamben, signifie une « restitution au libre usage des hommes » (2006, p. 95). Agamben réfléchit le profane en opposition au sacré de la religion. « Selon le droit romain, les choses qui, d'une manière ou d'une autre, appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. Comme telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes » (Agamben, 2007, p. 38). La profanation redonne l'usage au commun des mortels, elle « est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé » (Agamben, 2007, p. 40). La profanation est au cœur de nombre des propositions que nous avons analysées.

3.3.5.1 Redonner usage

Une des manières de profaner privilégiée par *D'après une histoire vraie* est celle de se placer en tension avec son lieu d'accueil. Ainsi, Rizzo prétend que sa pièce questionne « la modernité au regard de ce qu'on appelle le folklore ou le populaire. Je refuse un peu les questions d'histoire, la séparation entre le savant et le populaire. Cette pièce prend à bras le corps ces deux pôles dits antinomiques qui, d'après moi, ne le sont pas » (cité dans Vallet, 2014, 30 mai). Il invite donc dans des lieux réservés à la danse dite « savante » (ici le Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts) des danses qui n'ont pas ce statut, qui sont la plupart du temps exécutées dans d'autres lieux qui ne sont pas réservés à l'art : salles communautaires, fêtes dans des lieux privés, rues ou espaces publics[211]. Le public reconnaît ce folklore à travers des configurations chorégraphiques facilement repérables, dont la

---

[211] Nous avons nous-même été témoin de ce genre d'avènement, lors des festivités de la Saint-Jean-Baptiste alors que nous étions en résidence à Barcelone, en Espagne. Nous avons pu assister à une série de danses traditionnelles qui semblait avoir émergé spontanément, sur la place devant la cathédrale, à laquelle tout le monde pouvait participer.

ronde, qui en est l'incarnation parfaite[212]. « Je suis fait moi-même d'une histoire à la fois savante et très populaire et [...] je n'ai jamais voulu scinder ces deux pôles, à l'inverse des politiques culturelles »[213] déclare Rizzo.

Figure 59 : les interprètes de *D'après une histoire vraie*

Source : http://www.citylocalnews.com/avignon/2013/07/09/festival-d-avignon

Non pas que la danse folklorique dans son lieu d'origine ne puisse faire spectacle, elle a parfois un public, Rizzo en est la preuve, lui qui en a été le spectateur. Cependant, le contact entre l'aspect folklorique de la danse et une salle de spectacles contemporains provoque cette profanation, que nous pourrions même qualifier de double profanation. Elle s'opère en effet dans les deux sens, désacralisant des danses qui sont souvent associées aux cérémonies religieuses, et désacralisant la salle de spectacle qui n'admet d'ordinaire pas les pratiques an-artistiques présentées telles quelles. « Une des formes les plus simples de la profanation se réalise par contact » (Agamben, 2006, p. 97). La perméabilité des formes

---

[212] Commune à des centaines de danses folkloriques et traditionnelles, elle ignore l'observateur extérieur pour se concentrer sur l'énergie qui circule entre les participants.

[213] Source : *Entretien avec Christian Rizzo* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

dansées, des influences, des cultures, crée ce contact à même le lieu du théâtre, ce qui permet de se saisir à nouveau, ou différemment, de ces danses.

La profanation chez Livingstone prend la forme d'une résistance à « la façon dont nous sommes manipulés par la culture populaire dominante ou par le pouvoir de l'administration qui nous conditionnent malgré nous »[214]. Les pratiques mises de l'avant sur scène, développées au sein du groupe que Livingstone et Lacey ont réuni, se veulent une manière de sortir de ces dominantes pour reprendre possession des corps, des relations, et redéfinir des valeurs libérées des carcans et des hiérarchies.

« J'en ai assez qu'on considère que l'histoire en danse commence avec des compagnies comme la Judson Dance Theater ou la Black Mountain » (Vallet, 2014, 30 mai). On pourrait croire que ces propos sont d'Harrell, mais ils sont de Rizzo. À croire que tous deux partagent ce désir de questionner l'histoire et les racines de la danse pour en redonner l'usage aux spectateurs. En effet, la même intention est clairement formulée chez Harrell. *Antigone Sr.* souhaite mettre en contact. Harrell veut, nous l'avons dit, « rapprocher les fondements du drame occidental et du *voguing* »[215], qui profitent de ce contact pour se transformer. Il s'agit de donner accès à des pratiques, mais également d'abattre le clivage entre l'art savant et l'art du peuple, dans ce que Arseneault nomme le « "high-low" juxtaposition » (2014, 4 juin). Harrell cherche à « réimaginer les impossibilités de l'histoire pour créer de nouvelles possibilités dans le monde actuel »[216].

On retrouve ce même esprit de profanation de l'histoire chez Stuart. D'abord, les matériaux se côtoient dans une mise en contact nature/culture, par exemple entre le dinosaure et le cube blanc du musée, mais aussi à l'intérieur même du dinosaure. Celui-ci est représenté

---

[214] Source : *Entretien avec Antonija Livingstone + Jennifer Lacey* par Noémie Salomon, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[215] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

[216] Source : *Entretien avec Trajal Harrell* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

par un squelette en bois du type modèle à coller, une forme pittoresque de la représentation de nos animaux disparus, et qui en constitue également la mémoire. Cela se croise aux archives visuelles décentrées (diffusées de manière à ce qu'on peine à les voir), au système solaire à neuf sphères dépassé (Pluton a été rétrogradée depuis 2006), aux compositions musicales présentées en dehors de leur chronologie, au grand sac de poubelles comme matériau non noble, bref, tous ces éléments rassemblés désacralisent notre relation au temps et à l'Histoire par leur aspect bricolé, proche de l'esprit d'Arte Povera préconisé par Harrell comme par Defoort/Goerger.

Figure 60 : les interprètes de *Built to last*

Photo Eva Würdinger, source : http://prixdeladanse.com/laureat/meg-stuart/

La musique est l'objet principal de la profanation de *Built to last*. La monumentalité des œuvres choisies est diffractée, l'aspect grandiose qu'elles mettent en avant-plan est adossé à la petitesse du corps. « Je voulais [...] prendre cette musique monumentale et explorer la manière dont elle résonne dans le corps quotidien » (Stuart, cité dans Couture, 2014, 15 mai-b). À l'heure de l'obsolescence programmée, la conservation des monuments et le

travail de mémoire perdent de leur aura. Le corps participe de cette démolition, les danseurs, « unlike a monument or the monumental effect of music and art, are impermanent and inconsistent. They are not built to last, they are built to die » (Fromentin, 2014, 29 mai).

Si parfois la musique vient à saisir les danseurs dans l'emportement, ce moment est vite interrompu par une rupture du mouvement suivie d'une adresse au public. Van Boven fait signe à la régie de couper le son puis déclare : « We are motivated by enthusiasm and love. What's in our hearts and in our souls must find it's way out ». Ces mots empruntés à Beethoven, lancés sur un ton à mi-chemin entre le jeu, le commentaire et l'ironie, donnent sa couleur au spectacle qui « oscille entre l'épique et l'humour » (Cloutier, 2014, 29 mai), un humour qui a lui aussi le pouvoir de désacraliser. « Beethoven composait sa musique dans un esprit de liberté, mais il a ensuite été enseigné de manière élitiste. [...] On essaie donc de traiter Beethoven comme une musique qui nous appartient, à partir de laquelle on peut bouger librement » (Stuart, cité dans Couture, 2014, 15 mai-b). Stuart n'est cependant pas dupe de cette liberté qui n'existe déjà pas dans le corps du danseur. En effet, aucun corps n'est un territoire vierge. *Built to last* est ainsi truffée de références à l'histoire de la danse (Duncan, Graham, Rainer, Tanztheater allemand), comme autant de commentaires sur la manière dont notre histoire de la danse a pu sacraliser le mouvement et ses codes, et sur la manière dont on peut en reprendre possession. *Built to last* a ceci de commun avec *Antigone Sr.* et *D'après une histoire vraie* d'utiliser la relecture et la réappropriation comme outils de profanation.

Une autre stratégie privilégiée par les artistes pour profaner est d'intégrer à l'œuvre une composante ludique. « Le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré. Il s'agit du jeu » (Agamben, 2006, p. 98). Le jeu par ses actions représente la sphère du sacré. Il tire souvent ses origines

d'actes cérémoniels et de pratiques divinatoires dont il est la représentation[217]. Une fois organisée sous forme de jeu (*ludus*), l'action perd son contenu sacré pour n'en garder que la forme, la structure. « Il prend origine dans le sacré dont il offre une image inversée et brisée. Si le sacré peut être défini par l'unité consubstantielle du mythe et du rite, on pourra dire qu'il y a jeu quand on accomplit qu'une moitié de l'opération sacrée en traduisant le mythe seul en paroles et le rite seul en actes » (Benveniste, 1947, cité dans Agamben, 2001, pp. 128-129). Ainsi *ludus*, le jeu en acte, et *jocus*, le jeu de mots, sont deux manières de scinder le sacré pour n'en garder qu'une partie.

Le jeu comme acte de profanation traverse plusieurs des œuvres que nous avons analysées. Chez Evelin par exemple, le jeu constitue le cœur de la proposition. Le dispositif privilégié, dont nous avons déjà parlé (cf. *infra* p. 171 et s.), traduit l'esprit de jeu et donne les clés de départ. Les règles implicites se comprennent via notre lecture de la situation, nos observations, nos essais et erreurs. La clarté qui finit par se dégager du système nous a même menés à prendre des initiatives, à être créatifs dans notre manière d'agir/réagir (*ludus*)[218]. « Le récepteur devient auteur, non pas à la manière d'un interprétant, soucieux de préserver le sens de l'œuvre et l'œuvre elle-même, ni comme intercesseur, mais comme intercepteur. À tour de rôle, comme dans le jeu des chaises musicales : "Voyez comme on danse, entrez dans la danse" » (Cauquelin, 1996, pp. 100-101).

Le mixage entre *low* et *high* dont nous avons précédemment parlé (cf. *infra* p. 216) devient lui aussi un jeu, comme dans *Germinal*. « Je suis touché par la culture savante tout autant que par ce qu'on pourrait appeler la culture populaire. [...] S'il y a une récurrence de culture populaire dans nos réalisations, c'est que celle-ci est simple à réencoder, qu'il est facile de lui donner une nouvelle signification » (Goerger, cité dans Saint-Pierre, 2014, 17 mai). Ce

---

[217] « La ronde était à l'origine un rite matrimonial; le jeu de ballon reproduit la lutte des dieux pour la possession du soleil; les jeux de hasard dérivent des pratiques des oracles; la toupie et l'échiquier étaient des instruments de divination » : Giorgio Agamben, *Profanations*, (Paris : Payot & Rivages, 2006), 98.

[218] Pour notre part, nous avons, par exemple, tenté un jeu de regards entre un des interprètes et un autre spectateur, puis tenté un jeu de proximité avec un autre interprète. Certains spectateurs sont allés encore plus loin en offrant le contact et en dansant avec les interprètes.

réencodage se produit par les jeux de mots, les mots d'esprit et autres inventivités qui font marrer le public (*jocus*). *Germinal* s'inscrit comme le jeu de réinventer le monde, de vérifier ce qui arrive si on en change les règles. Comme ce sont des règles partagées par tous, la manière dont cette réinvention se déploie devant nos yeux nous permet d'anticiper les « coups » et leur impact sur le jeu. Nous jouons tous ensemble à *Germinal*, même si nous n'avons pas la possibilité d'actions directes sur le plateau.

L'esprit de jeu traverse ainsi les œuvres, et les comptes-rendus en font souvent état :

- « La scène [...] apparait comme un terrain de jeu immense. [...] L'insignifiance des humains transparait. Ils ne font que jouer » : Verstricht (2014, 29 mai) au sujet de *Built to last.* Le spectacle est à « mi-chemin entre le jeu d'enfant et l'univers rétrofuturiste » (Doyon, 2014, 29 mai).

- « Les battements sourds d'un tambour raniment plutôt une émotion profonde, archaïque : la nécessité fondamentale du jeu de la danse » : de Han (2014, 2 juin) au sujet de *D'après une histoire vraie.* Le spectacle « rappelle la tension des joutes ("battle") de danse de rues » (de Han, 2014, 2 juin).

- Idem des « adeptes de *voguing* [qui] se regroupent en équipes et s'affrontent à coups de chorégraphie dans les *balls* » (Vallet, 2014, 31 mai) sur lesquels repose *Antigone Sr.*

- Puis vient Klumzy, pendant laquelle on peut se poser la question : « est-ce de l'intime, ou du jeu? » (Lalonde, 2014, 4 juin). « L'intensité de l'attention déployée à la présence sur scène, Cantin s'en sert en créant une tension entre la cérémonie et le jeu » (Fauteux, 2014, 4 juin).

Pratiquement tous les spectacles font état d'un esprit de jeu à un moment ou à un autre de leur déroulement, principalement en manipulant les règles. Le jeu délègue au groupe, il permet une prise de possession par le groupe, il opère un rapprochement entre tous les

individus en présence. Il permet de sortir de la logique « déceptive » propre à la transgression (Goumarre, 1999) pour mettre l'accent sur l'aspect constructif derrière le geste de repousser les limites, de déboulonner les lieux communs, d'ébranler les attentes. Les œuvres proposent ce qu'on pourrait appeler un jeu ouvert, « parce qu'il admet des variations en nombre important, issues de combinaisons toujours possibles de ces règles entre elles » (Cauquelin, 1996, p. 72).

Le jeu dans l'œuvre nous place dans ce « mélange d'ambigüité fait à la fois de proche et de lointain, de dehors et de dedans » (Huesca, 2010, p. 76), il nous attire comme il nous repousse. Son aspect oscillatoire est probablement même ce qui fait son attrait. « Le plaisir esthétique ne s'apparente-t-il pas au plaisir du jeu, lié à l'imprévisibilité [...] l'intensité du plaisir esthétique n'est-elle pas à la hauteur du défi que représente le déchiffrement, forcément aléatoire, des œuvres » (Lachaud, 2005, p. 183)? Alors qu'on nous demande parfois même d'endosser un rôle précis, nous l'avons vu (cf. *infra* p. 192 et s.), nous « jouons le jeu » en nous prêtant à cet univers fictionnel qui, comme nous l'avons dit d'entrée de jeu (cf. *infra* p. 15 et s.), est à la base du principe même de jeu. Jeu et spectacle ont ceci en commun.

La force de profanation qui soutient le jeu porte également les artistes à transformer le format même de l'œuvre, comme variation dans la manière de s'adresser. Certains empruntent des formes qu'on pourrait qualifier de déambulatoires[219], terme que nous utilisons à défaut d'avoir un meilleur qualificatif, car on ne « déambule » pas à proprement dit, ni dans la pièce d'Evelin, ni dans celle de Livingstone. La forme participative de Fecteau ou d'Harrell, la collection de pratiques de Livingstone, ou la conférence non académique de Mroué, se présentent comme autant de réflexions sur la manière d'adresser du contenu en jouant avec les paramètres d'identité du spectacle.

---

[219] Terme souvent utilisé pour qualifier les œuvres pour lesquelles le spectateur est debout, libre de se déplacer dans l'espace.

Figure 61 : Mroué dans *The pixelated revolution*

Photo de Sfeir-Semler Gallery, source : http://arabstages.org/2016/10/chasing-the-gaze-of-the-killer-rabih-mroues-the-pixelated-revolution/

3.3.5.2 Réel

Un des jeux les plus importants que nous retrouvons dans ces œuvres est le jeu avec le réel et la fiction. S'il ne s'organise pas comme tension entre une vérité et un mensonge, il prend la forme d'une sortie hors des frontières du spectacle afin de « réintégrer » la réalité et son quotidien, ou encore d'une convocation du réel à l'intérieur des limites du spectacle. « Le concept de jeu permet de travailler aux bords de l'art » (Fraser, 2008, p. 25) et met en lumière la façon spécifique qu'ont certaines formes d'art de le faire. Il met en exergue la façon dont il brouille les frontières entre l'art et la vie, les rend perméables, et crée ainsi des espaces d'indiscernabilité. Le jeu appliqué à l'art « possède cette étrange propriété d'exacerber la tension entre art et non-art, tension qui est, pour Rancière, inhérente au régime esthétique » (Fraser, 2008, p. 25). Le jeu a donc ce pouvoir de perturber qui lui est intrinsèque, et qui place les pratiques contemporaines et performatives en constante

tension entre leur émergence comme art et la possibilité qu'elles disparaissent en fusionnant avec la vie, indécidabilité dont Rancière fait état dans son *Malaise dans l'esthétique* (2004)[220].

Dans *Le NoShow*, les comédiens qui n'ont pas été retenus sortent à l'extérieur du théâtre et recrutent des participants parmi les passants. La pièce agit alors dans les deux sens : elle convoque la réalité « non-scriptée » de la rue à l'intérieur du théâtre via la transmission vidéo, en même temps qu'elle sort le théâtre de ses limites physiques (la bâtisse) pour l'inscrire à même le territoire de la ville, à travers le quotidien (en demandant par exemple aux voitures qui passent de klaxonner pour soutenir la grève). Les passants sont-ils réellement attrapés sur le vif, ou sont-ils des complices choisis à l'avance? Comment savoir? Idem pour la pièce de Livingstone, alors que les « complices » parmi le public se lèvent pour participer au *Male Breast Feeding*. Qui sont-ils? Comment les considérer? Sont-ils notre reflet, incarnent-ils notre rôle, sont-ils une « représentation » du réel à l'œuvre, ou sont-ils de vrais participants spontanés? Dans le cas de ces deux pièces, la présence des animaux (le chien du quidam dans la captation du *NoShow* lors de son passage au Périscope de Québec, puis les chiwawas et le serpent laissés libres sur le plateau de *Culture, admin...*) sont notre seule certitude : eux n'interprètent rien.

À travers les anecdotes, opinions, et tranches de vie narrées par Ferlin, Liddell, ou Cantin/Watkin, se manifeste un désir « de retrouver des liens concrets avec le monde » (Mervant-Roux, 2006, p. 191). Ce monde a toujours été la source d'inspiration des œuvres, rien de neuf là-dedans. Cependant, nous avons vu comment, entre autres, la notion d'ordre de la présence (cf. *infra* p. 54 et s.) pouvait rapprocher les actions sur scène de ceux qu'on accomplit dans la vie quotidienne. « La spécificité de l'attitude performative est qu'elle favorise la présence d'une action "réelle" — et non stimulée par l'incarnation d'un personnage ou d'un sentiment — dans la conscience du "ici et maintenant" » (Roux, 2007, p. 166). Il s'agit d'« être là, s'exposer sans artifices, présent comme dans la vie quotidienne [et]

---

[220] Même si nous avons fait état à travers ce mémoire, du moins par les spectacles analysés, de l'improbabilité de cette fusion.

si le besoin s'en ressent, le performeur est prêt à se livrer en tant qu'être appartenant au *socius*, exposant les méandres de sa vie personnelle » (Roux, 2007, p. 167).

Le réel est convoqué par toutes sortes de stratégies. Nous avons abondamment parlé de la fin du spectacle *Snakeskins*, qui opère un fondu enchainé entre la représentation et le retour à notre vie quotidienne. Certains y vont de la rupture pour faire apparaitre du « vrai » (*Built to last, Paraìso*). Nous délaisserons un peu la forme documentaire, n'en étant pas experte, mais elle pose à elle seule nombre de questions sur le rapport entre le fait, l'invention, et le traitement théâtral (*Hate radio, Le NoShow, Pixelated revolution, Todo el cielo...*, voire *Klumzy, D'après une histoire vraie* – le titre le dit – ou *Sad Sam Lucky*). Certains artistes souhaitent également que le spectacle laisse des traces qui persistent en dehors de la limite temporelle de l'œuvre. « Soit je veux parler du réel, soit je veux agir dessus. [...] On est dans le réel parce que, comme je viens de le dire, mon idéal c'est que ça se poursuive dans la vie, dans le réel »[221] nous dit Fecteau. On pourrait voir la même intention dans les traces de charbon laissées sur les vêtements des spectateurs de *De repente...*. Les spectacles ont donc cette ambition non plus de représenter la vie, mais de présenter la vie.

Ce souci du vrai, ou d'un questionnement sur le réel se retrouvent partout dans les discours des artistes, ou dans les comptes-rendus sur les œuvres :

- Fecteau affirme que « la fiction, comme moyen de rendre compte de la réalité de la vie, semble en déclin »[222]. Le performatif viendrait créer du réel là où la fiction ne semble pas en mesure de la faire.

- Ferlin cherche, nous l'avons vu, « à vivre l'immédiateté de la manière la plus authentique possible » (Couture, 2014, 26 mai). Selon lui, « chaque instant présent

---

[221] Source : *Table-ronde : nouvelles écritures scéniques*, animée par Martin Faucher, Quartier Général du FTA, 31 mai 2014.

[222] Source : *Entretien avec Alexandre Fecteau* par Paul Lefebvre, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

est authentique en lui-même »[223]. Qu'est-ce que cela veut dire? « J'adore mixer fiction et réalité » (Ferlin, cité dans Doyon, 2014, 17 mai). Les ruptures de *Sad Sam Lucky* participent à ce jeu avec le réel : « le fait de revenir à soi, après s'être fait emmener dans un ailleurs, introduit du réel » (Rajak, 2012, p. 38).

- L'impression laissée par la rupture n'est pas sans effet, même chez Stuart, alors que Boileau rapporte que « la réalité reprend force grâce à l'adresse de cet homme » (2014, 29 mai), et qu'*a contrario*, Dembski déclare « There are moments of rest, but they seem so planned that the natural doesn't seem to have place to grow » (2014, 30 mai). Ce même moment laisse une impression opposée quant à son effet, voire sa raison d'être.

- Lachambre aussi cherche une authenticité du geste qui passe entre autres par son travail somatique. « Lachambre has an apparent ambition to merge theatre and life » (May, 2014, 30 mai).

- Chez Liddell, c'est par ce « Je » qu'opère ce contact avec le réel. Le monologue adressé au « Je » souhaite opérer cette passation entre l'intime et le public : « Seul le "Je" existe. C'est ce qui est concret, réel, la chair et les os pour parler du monde »[224].

- Evelin, pour sa part, propose « un endroit sombre où l'on taille des brèches dans le réel » (de Han, 2014, 26 mai-b). Il considère que c'est sa façon de remplir le rôle social/politique qu'il a à jouer comme artiste.

- Cantin, lui, a pour « but de créer un espace fantasmatique où rêve et réalité se confondent »[225]. « What is true, and what is not, may be at the heart of the piece »

---

[223] Source : *Entretien avec Matija Ferlin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

[224] Source : *Entretien avec Angélica Liddell* par Catherine Cyr, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 3.

(Szporer, 2014, juin 9b). Certains costumes de la pièce jouent avec ces effets : « we know it's a mask, and yet our mind always lapses into viewing it as a real face. The realism of the fake » (Verstricht, 2014, 4 juin).

- On retrouve également ce jeu chez Freitas, dans une œuvre « fusionnant le réel et l'imaginaire » dans laquelle, « cassant l'illusion, elle mangera même du poulet » (Massoutre, 2014, 6 juin).

- Finalement, l'exemple de Harrell pousse encore plus loin la question, en opposant l'authenticité de type « postmoderne » au *realness* du voguing, qui lui assume pleinement sa théâtralité et son caractère factice. Le *realness*, dont l'objectif est de « réussir à être à l'identique de ce qu'on n'est pas – que ce soit socialement ou sexuellement » (de Han, 2014, 26 mai-a), autorise toute forme d'artifice au profit de ce souci de réalisme. « But of course, realness does not pretend to be authentic » (Harrell, cité dans Maltais-Bayda, 2014, 31 mai).

Quoi penser de toutes ces intentions, ces effets, et des questions que cela provoque?

3.3.5.3 Artificiel

En souhaitant redonner l'usage, et donc en se rapprochant de la vie, les œuvres analysées finissent, à nos yeux, par invalider la polarité réel/fiction. Non pas que le spectacle et la vie se soient fusionnés et qu'ils soient devenus une seule et même chose. Nous avons abondamment traité de cette question, et montré comment le spectacle est un objet qui a ses caractéristiques propres et qui résiste à toute fusion. Cependant, l'exercice que nous pourrions faire de déterminer ce qui est réel et ce qui est factice dans les œuvres n'est pas probant. À nos yeux, il n'est plus (l'a-t-il déjà été?) déterminant, il n'est pas pertinent de

---

[225] Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

poser la question sous l'angle d'un départage entre ce qui est réel et ce qui est fiction. Même si les œuvres posent la question du vrai et du faux, en réalité, il est stérile de tenter d'y répondre tant il n'y a aucune façon de le savoir. Nous dirons même que ce n'est pas un enjeu important pour comprendre ce qu'est un spectacle, et pour recevoir un spectacle.

À la limite, il n'y a que du vrai. Pradier, en référence aux pratiques performatives, parle d'« un événement qui a lieu lors d'une rencontre *non médiatisée ni différée* entre des personnes, selon un protocole qui permet aux uns de déployer leur corps, leur voix, leur souffle et aux autres de les absorber » (1994, p. 19, je souligne). On peut associer à cette idée de présence non différée le rapport « im-médiat » du danseur à la danse avancé par Nancy, rapport direct qui n'admet pas de médium, où le corps propre est lui-même vecteur d'expression (Fischer, 2009, p. 167). Cette « im-médiateté » entendue comme immédiation se vit également entre le danseur et le spectateur. L'art vivant active cette circulation entre les personnes qui permet à une représentation de n'être « jamais la même que celle de la veille ou du lendemain » (Bouko, 2010, p. 201). « Cette immédiateté, ou plutôt cette coïncidence corps dansants et regardants, constitue un événement non reproductible, une expérience accidentelle » nous rappelle Lefebvre (2006, p. 288), un « temps privilégié où "tout peut arriver" » (Fontaine, 2004, p. 59). Sous une possible fiction dans laquelle interprète et spectateur sont plongés, chacun de leur côté, se vit une réalité commune, une vérité. « The performer's presence strongly engages the audience's attention and cultivates the audiences's own sens of presence – a sense of the importance of being in the moment at the event » (Allain & Harvie, 2006, cité dans Dyson, 2009, p. 10). Le moment exceptionnel de la représentation n'appartient pas à une quelconque fiction de l'œuvre, il est réel, s'inscrit dans le présent d'une réalité partagée. « La relation s'impose également comme *cause* et non seulement comme *effet* de l'éventuel miracle du spectacle » (Giacchè, 2001, p. 108).

Ou bien, tout est faux. La fabrication est partout, dans les contenus des œuvres, dans les présences (d'abord dans le danseur qui évolue en dehors de la notion de personnage – est-ce bien le cas? –), dans le décorum du spectacle, jusque dans la salle (alors que nous sommes dramatisés, sommes-nous toujours nous-mêmes?). Le doute est partout et traverse

toutes les sphères de la représentation. Il atteint même le corps en scène, que les pratiques performatives transforment en « corps du doute » (cf. *infra* p. 71). Nous avons vu avec Bernard que le corps, sur scène, ne peut faire autrement que de se plonger dans sa propre métafiction, nourrie des chiasmes sensoriels, et que la conscience d'être regardé ne fait qu'appuyer ce phénomène.

« Le jeu spectaculaire relève de ce qui est affirmé et nié en même temps. Il confronte à une situation de double référence qui définit un *faire* par la double injonction contradictoire » (Helbo, 2011, p. 9). Nous sommes placés devant ce que Schechner appelle le « not not », qui se traduit dans plusieurs œuvres comme un « not not me », ce « Je » qui dépasse la personne pour se transformer en *persona*. L'exemple de Liddell est là-dessus très éloquent. Dans la troisième partie de *Todo el cielo...*, son long monologue semble sortir du cadre du spectacle. Elle abandonne son personnage de Wendy pour prendre ce qui se veut être sa propre voix. Les parties précédentes nous avaient déjà habitués aux incursions « autobiographiques », de sa part et de la part des valseurs. Cependant, la prise de parole finale semble décalée par rapport au ton de ce qui a précédé. L'aspect intimiste, qui s'incarne dans l'utilisation du « je », puis l'adresse directe, l'autodérision avec laquelle elle commente la première partie du spectacle (celle qu'on pourrait associer à un théâtre plus traditionnel), tout cela nous rapproche plutôt d'une forme de *stand-up*. Or, ce « je » est entièrement construit pour créer des effets spectaculaires[226]. L'attitude de « *show* rock », la culotte de paillette, le double micro dont nous avons déjà parlé (cf. *infra* p. 158), la dépense sont tous des éléments qui concourent à construire les effets de performativité. À la fin du spectacle, tous les interprètes saluent de manière formelle, et les spectateurs applaudissent. Nous n'avons jamais quitté le théâtre.

Nous pourrions nous faire reprocher de croiser les théories sur la danse avec celles du théâtre, comme si la danse avait ce pouvoir de vérité que le théâtre n'avait pas Nous répondrons à cela que les spectacles que nous avons vus n'ont rien de pur. Ils ne sont ni purement danse, ni purement théâtre, et en ce sens répondent de tout ce que nous avons

---

[226] Liddell n'est pas non plus son vrai nom, elle est née González.

nommé. Dans chacun, la performativité l'emporte et porte avec elle ce questionnement sur son lien avec la réalité. En fait, c'est le réel qui n'existe pas, tout comme « les corps réels "naturels" n'existent pas » (Siegmund, 2003, p. 331). La fiction est partout, elle traverse notre vie quotidienne et fait partie de nos existences. « Nous sommes faits de fiction », dit Pensotti (2015, p. 50). Nos identités sont culturelles, et la culture est formée par l'invention et la création : les livres, les films, toutes les histoires qu'elles soient plus ou moins vraies ou fausses, l'Histoire, qui elle-même est truffée de vrai comme de faux. Nos fibres se développent à partir de « la façon dont la vie se transforme en fiction et dont la fiction prend vie » (Pensotti, 2015, p. 51). La « vie » en elle-même, est encodée, basée sur des techniques, des apprentissages.

Nous avons précédemment parlé des « techniques du corps » (cf. *infra* p. 33 et s.) pour démontrer que nos conduites, essentielles à la bonne marche du spectacle, se transmettent comme savoir. Elles ne sont pas innées, et sont fondamentalement culturelles[227]. « N'est-ce pas plutôt le théâtre qui imite le réel, non pas dans ce qu'il représente de naturel, mais plutôt dans l'escamotage de son propre artifice? » (Formis, 2010, p. 42). L'utilisation de gestes et d'attitudes quotidiennes dans les œuvres ne permet pas d'outrepasser le caractère artificiel qui se retrouve à la fois sur scène comme dans la vie. « L'art rejoint ainsi la vie par ce qu'il y a de moins apparent dans la vie, à savoir son artifice » (Formis, 2010, p. 27).

S'il est une fonction de la scène, c'est de mettre en lumière ce caractère artificiel, assez qu'une fois dans le contexte du spectacle, tout ce qui est dit et fait se revêt du doute de la fiction, même ce qui s'approche le plus d'une « imprévisibilité » (comme le fait de recruter dans la rue pour *Le NoShow*). Le doute ne nous quitte jamais complètement (ou peut-être seulement dans le cas des animaux sur scène, quoiqu'on puisse les dresser). Il habille d'un aura fictionnaire même les tentatives les plus radicales de s'accrocher au réel : « Angélica Liddell, dont le corps parfois poussé à ses plus extrêmes limites révèle le tragique de

---

[227] Il s'agit d'aller voir un spectacle en Asie, ou en Afrique comme nous avons eu la chance de le faire, ou encore d'assister à une représentation destinée à la petite enfance pour se rendre compte à quel point nos comportements spectaculaires sont appris, et diffèrent avec les cultures.

l'horreur et de la douleur, disait [...] qu'elle ne comprenait pas pourquoi les gens applaudissaient autant à la fin d'un spectacle où la représentation de la souffrance ne peut manifestement laisser indemne » (Roland, 2013, p. 31). La question prise sous son angle éthique nous empêche de croire qu'il s'agit d'une adhésion collective à la souffrance. Nous croyons plutôt que c'est là un signe qu'on ne sort jamais complètement du spectacle à partir du moment où la situation est identifiée comme telle.

> *Le geste ordinaire est artificiel bien qu'il apparaisse naturel, alors que le geste artistique est artificiel et se réclame comme tel. Entre les deux, surgit un domaine d'expérience qui sert à montrer l'artificialité du premier par le biais du second, ce domaine est celui de l'esthétique. [...] Ainsi, l'expérience esthétique permet un rapport de continuité entre l'art et la vie.* (Formis, 2010, p. 44)

Ce rapport de continuité nous mène directement à l'idée de continuum déjà vue chez Mervant-Roux (cf. *infra* p. 57), continuum entre l'art et la vie qui rend indiscernable le réel et la fiction dans l'un comme dans l'autre.

3.3.5.4 Vraisemblance

S'il y a un enjeu qui supplanterait celui de la réalité versus la fiction, ce serait celui de la vraisemblance. On peut remonter aussi loin qu'Aristote pour en retrouver l'importance : « l'objet d'art et le jeu tout entier de l'art est borné par ce que le spectateur peut croire, le crédible vraisemblable étant plus nécessaire à l'œuvre que la nécessité du vrai » (0384-0322 av. J.-C., cité dans Cauquelin, 1996, p. 73). Cette notion de vraisemblance est souvent apparue à travers l'histoire du spectacle. Déjà au XVII[e] siècle, d'Aubignac dit du théâtre qu'il doit faire abstraction du lieu dans lequel il se fait et du spectateur qui le regarde. « Un amant parait sur le Théâtre dans une violente passion, c'est en faveur des Spectateurs; mais il ne peut faire cette plainte dans le lieu représenté par le Théâtre. La raison veut qu'il soit dans un autre lieu tout différent et bien éloigné » (Aubignac et Baby, 2011 [1e éd. 1657], p. 84). Cette vraisemblance représente le fondement des pièces de théâtre « sans laquelle il ne se

peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène » (Aubignac et Baby, 2011 [1e éd. 1657], p. 23).

Dans la lignée d'Aubignac, Diderot se porte lui aussi défenseur d'un théâtre vraisemblable. Il indique à l'acteur : « ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (Diderot et Goldzink, 2005 [1e éd. 1757, 1758, 1769], p. 211). On lui attribue ainsi souvent la notion de quatrième mur. Diderot prône un théâtre de gestes, de postures, de corps expressifs qui forment des tableaux capables de retenir le spectateur là où l'évanouissement de la parole ne peut le faire. Les comédiens osent enfin se déplacer, tourner le dos au public, ils adoptent la prose et le silence, et travaillent le mouvement à travers la pantomime. « La promotion du corps du personnage en son expressivité pure vise l'intériorité la plus intimement savourée du spectateur », écrit Goldzink dans sa préface (Diderot et Goldzink, 2005 [1e éd. 1757, 1758, 1769], p. 39). Diderot souhaite que le théâtre puisse rompre avec la connivence entre acteur et spectateur, avec les tendances farcesques qui ralentissent l'action et empêchent d'avoir accès à la densité du réel. La séparation salle/scène se veut un moyen de démultiplier les effets, et donc d'intensifier les impressions.

Il en va de même pour la danse. Les *Lettres sur la danse* de Noverre[228] contiennent une lettre intitulée *Du public*, où Noverre y vante la danse comme ayant une capacité d'émouvoir plus grande que la peinture, à condition qu'on délaisse la virtuosité gratuite pour travailler l'émotion, et qu'on ne se limite pas à reproduire les ballets du passé. « Un beau tableau n'est qu'une copie de la nature; un beau ballet est la nature même, embellie de tous les charmes de l'art », clame-t-il (1978 [1e éd. 1760], p. 121). Noverre épouse tout au long de ces fameuses lettres ce que Diderot a déjà formulé pour le théâtre, c'est-à-dire un réalisme naturaliste où la liberté des gestes prend le pas sur la prouesse technique et la parole. Noverre prétend cependant qu'il faut évacuer les mots. « L'usage exclusif du geste, sous

[228] Dont la première édition voit le jour en 1760, et qui incarnent par leur théorie un des grands gestes d'autonomisation de la danse.

l'espèce de la pantomime, est ainsi garant de la vérité dans sa présence immédiate, et cette présence est sentiment, non abstraction. » (Laurenti, 2009, p. 24).

L'œuvre est livrée de façon à produire l'illusion de la vérité. « La vraisemblance est un concept qui est lié à la réception du spectateur » (Pavis, 1996, p. 406), elle se réalise à travers une entente tacite entre artiste et spectateur alors que celui-ci accepte les codes de la représentation et se prête au jeu de l'illusion. Une œuvre qui mise sur la vraisemblance a pour ambition « d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de la réalité » (Chapelain, 1630, cité dans Pavis, 1996, p. 407). C'est un concept double, qui relie illusion du vrai et vérité de l'illusion. C'est donc dire que, comme l'affirme Bénédicte Louvat-Molozay, « les concepts-clés de l'esthétique classique, à commencer par ceux de vraisemblance et de bienséance, sont dictés par la prise en considération des attentes, compétences et limites du récepteur, désireux de s'abandonner à l'illusion théâtrale » (2008, p. 25).

Les penseurs du Siècle des lumières ont bien vu le paradoxe entre le souci de vraisemblance des naturalistes, leur désir de libérer le corps des interprètes, et les moyens entrepris pour le faire, soit en immobilisant et en codifiant davantage le corps des spectateurs. Là où l'on voulait retrouver une forme d'organicité sur scène, d'autres diront qu'elle a été perdue dans la salle.

> *Ce qu'il y a d'étrange, écrit Hugo dans la préface de Cromwell, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre le conspirateur?* (Hubert, 2011, p. 120)

Que dire de cette idée de vraisemblance, alors qu'aujourd'hui plus personne n'est dupe de ces mécanismes qui se veulent « faire vrai »? Le souci de vraisemblance semble s'être déplacé vers cette intention d'insérer du « réel » dans l'œuvre, mais cette fois du « vrai réel ». La scène se transforme en tranche de vie, « alors le réellement "vécu" ne serait plus ce

que le spectacle suspend, mais ce qu'il offre, comme une rareté » (Mervant-Roux, 2006, p. 88). Cependant, ni le cloisonnement de Diderot ni l'ouverture des artistes performatifs les plus radicaux n'ont pu venir à bout de l'impasse dans laquelle le spectacle nous plonge : réalité ou fiction? Il semble qu'il n'y ait plus qu'à accepter l'indiscernabilité, et à faire acte de foi. C'est le principe même du cadre théâtral qui nous demande de « faire comme si » (cf. *infra* p. 48). En ce sens, la vraisemblance a encore aujourd'hui tout son sens en tant qu'acte de foi. Nous croyons que si une chose subsiste aujourd'hui, malgré tous les revirements de forme et de pensée que le spectacle a connus quant à son lien avec le réel et ses effets, c'est cette idée de faire acte de foi. « Il n'y a de doute possible que dans un contexte de croyances, elles-mêmes partagées » (Cometti, 2008, p. 141). Le doute autorise l'indiscernable, et sépare la foi du fanatisme.

3.3.6 Contrer la profanation : les croyances et le respect

Ainsi s'organise la résistance à la profanation, car le spectacle, calqué sur la vie, contiendra toujours une part de faux, et une part de sacré. La vie comme telle en est constituée, il serait fort étonnant que le spectacle puisse s'en passer. Subsiste « un reste de sacralité dans chaque objet profané » (Agamben, 2006, p. 102) dont l'opération du spectacle ne peut faire fi. Les rituels qui fondent celui-ci sont porteurs de sacré.

> *L'actualisation de l'œuvre suppose aussi que les conditions de formation et d'exercice de certaines croyances soient réunies. Parfois ces croyances sont déjà formées. Elles vont de soi pour le public. D'autres fois, il faut que l'environnement de l'œuvre permette la formation des croyances indispensables.* (Pouivet, 2010, p. 192)

Il s'agit ici du programme de soirée, des prépapiers, mais aussi de l'aménagement du lieu, du choix quant au positionnement spatial du public, etc. « Cette croyance antérieure à toute vision ou regard sur un objet déjà produit, est ce qui, réellement, "fait" qu'il y a de l'art plutôt que rien » (Cauquelin, 1996, p. 42). C'est un aspect indépassable de l'art, « fondamental, non

contingent, non ponctuel [...] aveugle, et dans cette mesure quasi indéracinable » (Cauquelin, 1996, p. 44).

La croyance qu'il y a de l'art constitue le terrain des attentes et détermine le site du jugement. Elle donne de l'importance au geste de l'art, et cette importance permet au rituel de se produire en dehors de tout lien avec le religieux. « Sans projet autre que celui de son propre accomplissement et sans rattachement à un mythe, mais seulement à des valeurs importantes, le rite profane trouve sa logique dans son effectuation et se satisfait de son intensité émotionnelle (match de football, concert) » (Rivière, 1995, p. 45). Le rite concourt à la distanciation dont nous avons vu qu'elle était fondatrice du spectacle. Il rythme le rassemblement. Il « sollicite et règle l'action, mais ses opérations matérielles sont révélatrices d'opérations mentales, car on y joue avec des symboles » (Rivière, 1995, p. 45). « Le rite se révèle tout à la fois condition de possibilité d'une rencontre et l'effet possible induit par cette rencontre » (Fleury, 2005, pp. 135-136). En somme, il régule l'événement théâtral.

« La mesure que le spectateur prend avec son corps, tant de l'efficacité technique des objets que de la réalité humaine de l'expérience qui est proposée, est bien, d'un point de vue anthropologique, l'instrument de compréhension du spectacle en tant que situation rituelle » (Leveratto, 2006, p. 74). Dans le cas d'un éclatement des règles et d'une destruction du rite dans sa forme attendue, « point de destruction du rituel, mais bel et bien une substitution d'un rite à un autre » (Fleury, 2005, p. 129). « Le rite permet de vivre le drame social et de jouer le jeu social » (Rivière, 1995, p. 32). Ainsi, rituel et spectacle se croisent dans leur rapport au réel : « en adoptant des comportements rituels on a souvent conscience de mettre en œuvre une "fiction", de même que le joueur a conscience de jouer » (Agamben, 2001, p. 136).

Le rituel transparait dans le discours des artistes comme dans l'organisation des œuvres, cela étant amplifié par la force d'absorption qui permet à l'œuvre de se contenir en elle-même.

- Dans *Sad Sam Lucky*, l'odeur de sauge, certaines positions agenouillées, la référence à la mort et les cycles répétitifs nous ramènent tous à un esprit de rituel.

- *Snakeskins* est truffée de références aux rituels ancestraux des Amérindiens. « Les deux références au basket renvoient à un rituel maya pratiqué lors des éclipses »[229]. « Nous étions en plein dans les préoccupations sur la fin du monde selon le calendrier maya. Je trouvais intéressant de créer autour des idées de transformation, de passage » (Lachambre, cité dans Vallet, 2014, 17 mai).

- Les pratiques de Livingstone ont tout d'un rituel, avec leur partition, leur aspect méditatif, leur caractère quasi sacré. « It is an object of contemplation, not a question »[230].

- « La pièce [*D'après une histoire vraie*] est avant tout une histoire d'homme, un rituel » (Vallet, 2014, 30 mai).

- « Ces corps [dans *De repente...*] nous racontent énormément de notre Histoire, des peuples et des guerres, des rites et de la perte » (Krol, 2014, 6 juin).

- Harrell cherche les rapprochements entre modernité et antiquité en terme de rituels : « a lot of the newer research coming out shows that it [Greek theatre] was actually a very carnivalesque atmosphere, very ritualistic » (Harrell, cité dans Harding, 2014, 2 juin).

- Cantin cherche « un espace de recueillement proche du rituel »[231]. « *Klumzy* semble se jouer doucement du spectateur pris au piège entre le sacré et le dérisoire »

---

[229] Source : *Entretien avec Benoît Lachambre* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 5.

[230] Antonija Livingstone et Jennifer Lacey, programme de soirée maison distribué lors du spectacle *Culture, admin...*

(Fauteux, 2014, 4 juin). N'aurait-on pas pu écrire exactement la même phrase au sujet de *Built to last*?

L'importance accordée à la situation de coprésence, de laquelle découle le rite, nous semble appartenir à une forme de respect, en l'occurrence le respect de l'œuvre. Le respect de l'œuvre s'impose dans la relation esthétique. Il s'organise en termes de soin qu'on prodiguerait à l'objet comme si c'était une personne. « Une des particularités sociales de l'œuvre d'art est, en effet, qu'elle justifie d'un traitement en personne, qui l'assimile rituellement à un être humain, traitement généralement réservé à des objets de culte, mais aussi, d'une façon plus ordinaire, à des objets conservant la mémoire d'un disparu » (Leveratto, 2003, p. 2). Le respect vise une multitude de paramètres de l'œuvre : le droit d'auteur, la propriété intellectuelle[232], l'intégrité de l'objet et sa conservation, sa mémoire (muséale, archivistique), son caractère unique dans le cas des arts autographiques. L'œuvre appelle le respect en ce qu'elle représente la sensibilité de son auteur, et crée une communauté sensible autour des valeurs et émotions qu'elle dégage. « Elle justifie des mêmes soins qu'une personne, car elle est le prolongement du corps de l'artiste » (Leveratto, 2003, p. 9). Le spectacle vient donc s'inscrire comme une fête dont la régulation est un signe de respect. « Célébrer rituellement – par une exposition, une représentation, une projection – l'œuvre est la manière de confirmer le respect qu'on lui porte » (Leveratto, 2003, p. 10).

Nous irons plus loin que Leveratto pour souligner le caractère particulier du respect d'une œuvre incarnée par des humains, c'est-à-dire le spectacle vivant. Il est aisé de comprendre le respect de l'œuvre quand on voit le culte que certains artéfacts en art visuel provoquent, la manière dont ils sont protégés par l'institution muséale et la valeur marchande qu'on leur attribut. Nous croyons que ce qui est en jeu dans le spectacle vivant est différent, et nous ramène une fois de plus à la sociologie. Les codes sociaux ont encore préséance sur les

---

231 Source : *Entretien avec Nicolas Cantin* par Fabienne Cabado, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

232 Bien qu'à l'ère du numérique ces deux notions soient souvent menacées.

codes de la représentation. Les rites d'interaction que nous avons déjà évoqués (cf. *infra* p. 25) ont pour Goffman cette double fonction : il s'agit de ne pas perdre la face, et de ne pas faire perdre la face à l'autre, « afin de respecter *la face* de chaque participant et de garantir ainsi le bon déroulement de l'interaction » (Bouko, 2010, p. 215). Fleury (2005) résume la pensée de Goffman ainsi : la face peut s'entendre comme notre dignité sociale, notre manière de nous soumettre aux normes et à l'étiquette pour conserver notre image, mais également comme manifestation sociale du moi, le caractère sacré d'une personne qu'on doit préserver par respect de l'autre. Parmi les trois catégories de rites développées par Goffman et reprises par Fleury (rites négatifs, positifs et piaculaires), les rites négatifs, ou rites d'évitement, nous semblent souvent entrer en jeu dans les spectacles.

Ils peuvent en partie expliquer pourquoi, alors qu'on nous invite à circuler dans l'espace, ou à participer au spectacle, quelque chose chez chacun de nous résiste. Déjà, tout le monde n'a pas envie de faire partie du spectacle, ou encore souhaite se positionner pour bien voir. Mais également, quelque chose dans le partage inégal de la partition peut causer un frein. Autant la crainte de « perdre la face » en ne répondant pas correctement à ce qui semble être attendu, ou encore de « faire perdre la face » aux humains qui composent le spectacle en n'adoptant pas le comportement approprié, sont autant de limitations à la prise de risque que constitue la participation. La distance commande le respect, le respect commande la distance.

Les humains qui sont sur scène appellent ce même respect qu'on leur devrait s'ils étaient *quidam* dans la rue. Plus que cela, la scène leur donne l'autorité de s'adresser au groupe et la légitimité d'être regardés et écoutés. « Le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent » (Foucault, 1971, p. 41). Cela peut expliquer, du moins en partie, pourquoi personne n'a circulé et n'a participé lors de *Culture, admin...* de Livingstone. Avant d'oser, on doit être assuré que la face comme l'intégrité de l'œuvre seront conservées. Ainsi, l'égalité des présences reste utopique, et le clivage entre scène et salle est maintenu.

3.3.6.1 Les formes de vie et la coopération

Revenons un moment sur la question de la polarité réalité/fiction. À ce sujet, nous croyons qu'il serait plus juste de parler de véridiction. Notion mise en forme par Foucault, principalement dans *Mal faire, dire vrai* (Foucault *et al.*, 2012), *Le courage de la vérité* (2009), et dans *Naissance de la biopolitique* (Foucault *et al.*, 2004), elle désigne une vérité relative plutôt qu'absolue. La véridiction est une affirmation qui s'avère selon qu'elle est vue de la perspective d'un sujet en particulier. Foucault parle de véridiction pour expliquer les mécanismes en action autour de l'aveu dans le système juridique. L'aveu procède de cette construction de la vérité qu'il appelle véridiction de soi, qui s'inscrit dans l'acte de dire vrai plutôt que dans la distinction entre le vrai et le faux. Le dire vrai apparait comme pratique sociale, mais aussi comme arme de pouvoir, qui soumet celui qui doit dire vrai à celui qui écoute (toujours dans le système juridique). Les formes de véridiction s'organisent comme « des formes sous lesquelles un individu se constitue lui-même et est constitué par les autres comme sujet disant la vérité » (Foucault *et al.*, 2012, p. 287). En élargissant le concept, on peut y voir une construction du vrai qui peut englober tous ces faits alternatifs et autres post-vérités que nous imposent aujourd'hui certains systèmes politiques et leur relation aux médias[233].

Ce qui nous intéresse ici, et qui est lié à nos préoccupations, c'est cette idée que la véridiction procède de jeux de langage. Or, nous savons que la danse contemporaine, par exemple, n'est pas un langage (Pouillaude, 2009a)[234]. Les arts de la scène, et les arts en général, ne sont pas des langages à proprement dit. Cependant, cette notion de véridiction comme jeu de langage nous mène à réfléchir les arts vivants et les œuvres scéniques en

---

[233] On pense à la politique américaine de Donald Trump, entre autres.

[234] Pouillaude, tout comme José Gil, «La danse, le corps, l'inconscient», dans *Terrain [En ligne]* (septembre 2000), s'entendent pour dire que la danse ne peut pas être considérée comme un langage à proprement dit. Le langage verbal, constitué de phonèmes qui composent des morphèmes dont le sens est commun et partagé, n'a pas son équivalent avec la danse contemporaine qui n'a pas cet alphabet duquel découleraient des mots dont le sens serait par tous entendu.

termes de formes de vie. « C'est ce que les hommes *disent* qui est vrai ou faux; et c'est dans le *langage* que les hommes s'accordent. Cet accord n'est pas un consensus d'opinion, mais de forme de vie » (Wittgenstein, 2004, cité dans Fontanille, 2015, p. 26). La notion de forme de vie vient effectivement de Wittgenstein. À sa suite, Cometti la définit comme « à la fois un *mode de vie*, un *aspect*, une *organisation* ou une *configuration* spécifique » (Cometti, 2011, p. 38). Elles sont « des ensembles signifiants composites et cohérents qui sont les constituants immédiats des cultures. Les formes de vie sont elles-mêmes composées de textes, de signes, d'objets et de pratiques; elles portent des valeurs et des principes directeurs » (Fontanille, 2015, p. 21).

Les formes de vie sont « interprétation d'un jeu de langage » (Fontanille, 2015, p. 25), elles sont par conséquent étroitement liées au « vivre-ensemble » par lequel se développe ces jeux de langage. Point de langage sans la présence de l'Autre. Mais plutôt que de langage nous pourrions peut-être parler d'expression, qui dépasse la limitation de l'alphabet pour contenir toutes formes de gestes, vocables, attitudes et autres manières qu'ont les hommes de s'adresser aux autres hommes. « Une forme de vie n'est pas un système, aucune règle, aucune propriété ne la traverse de part en part » (Cometti, 2011, p. 39). Il s'agit d'y voir plutôt des pratiques qui muent et se réorganisent sans cesse, sont en mouvance. En ce sens, ces formes sont multiples, « il existe *des* formes de vie, plus qu'une forme de vie » (Cometti, 2011, p. 39). Fontanille cite en exemple le travail de l'absurde, celui qui restaure le non-sens à l'intérieur même du sens dans une organisation qui ne le soustrait pas à l'entendement. Au contraire, « dès lors que "le sens de la vie" n'est plus accessible par la voie cognitive, la forme de vie propose une voie esthétique et sensible, reposant pour l'essentiel sur les particularités de la manifestation figurative, où on peut reconnaitre un principe de congruence qui en garantit l'effet intentionnel » (Fontanille, 2015, p. 33). Les formes de vie, particulièrement celles humaines en opposition aux formes de vie animales, par exemple, « sont les seules qui sont susceptibles d'engendrer des croyances et des configurations passionnelles » (Fontanille, 2015, p. 26).

Certains chercheurs en art se sont intéressés à la notion de forme de vie comme pouvant nommer le style de vie de l'artiste – « *praxis égale poiésis* » (Bourriaud, 2003, p. 13) –. Ainsi

les notions d'art et de travail se trouvent réunies. D'autres, comme Rancière, utilisent la notion pour distinguer la pratique plus « traditionnelle » de l'art de celle qui transgresse, perturbe. En quittant le régime de la perfection technique, l'art « se donne dans une expérience spécifique qui suspend les connexions ordinaires non seulement entre apparence et réalité, mais aussi entre forme et matière, activité et passivité, entendement et sensibilité » (Rancière, 2004, p. 45). Il s'agit de ce que Schiller nomme le « jeu », et que Rancière appelle plutôt les « nouvelles formes de la vie en commun » (Rancière, 2004, p. 46). La proximité d'avec la vie créée par les pratiques artistiques actuelles présente pour certains le danger d'une fusion avec la vie (encore une fois, nous avons vu que ce n'est pas le cas pour le spectacle vivant). À cela, Rancière répond : « Le projet de l'"art devenu forme de vie" ne se limite pas au programme de "suppression" de l'art [...] il est consubstantiel au régime esthétique » (Rancière, 2004, pp. 55-56). En effet, « l'art n'a pas à devenir forme de vie. En lui, c'est, au contraire, la vie qui a pris forme » (Rancière, 2004, p. 57).

La notion de « formes de vie » nous permet de rassembler l'expressivité, les jeux (de vérités), la foi et le vivre-ensemble qui sont au cœur du phénomène du spectacle. La forme de vie comme pratique nous autorise à dépasser la polarité réalité/fiction, en acceptant que « toute fiction porte en elle-même, à sa manière, des fragments de réel, et que toute réalité est traversée de fiction »[235], comme nous le souligne Mroué. Elle admet que « les arts ne s'inscrivent qu'en apparence dans une sphère séparée » (Cometti, 2011, p. 39), et octroie une légitimée aux pratiques artistiques en tant qu'elles sont une des formes de la vie, mais aussi, et c'est ce que nous croyons, qu'elles génèrent des formes de vie. Le spectacle vivant donne différentes formes à la vie et ainsi crée des formes de vie. Celles-ci n'ont pas à être ni vraies, ni fausses, ni réelles, ni fictives. Elles sont les possibles de l'homme comme autant d'univers parallèles qui composent tous le multivers dans lequel se joue notre vie quotidienne (et dans laquelle il y a des spectacles). Elles affectent et transforment tous ceux qui y participent, peu importe le rôle qu'ils y jouent.

---

[235] Source : *Entretien avec Lina Saneh + Rabih Mroué* par Catherine Cyr, dossier de presse du spectacle fourni par le FTA, p. 4.

Au centre de la force de profanation et de sa résistance, c'est-à-dire les rituels et l'acte de foi, se trouverait ce que le domaine des jeux de société appelle le jeu coopératif[236]. Dans un jeu coopératif, tous les joueurs doivent s'unir et travailler de concert pour atteindre l'objectif. « Cooperative (or coop for short) games either have all the players as winners or all the players as losers, everyone cooperates to defeat the game »[237]. Ainsi, la coopération comporte un aspect pratique (praxis), car il s'agit de prendre action, et un protocole, car pour pouvoir agir de concert il faut être concerté, et s'entendre sur des règles de base et/ou un rituel à suivre. « Cet engagement collectif prend la forme d'une coopération. Solidaires, les participants constituent une équipe » (Bouko, 2010, p. 215). Tous s'allient autour d'un objectif : rendre l'événement le plus concluant possible pour tous les participants.

3.4 Qu'est-ce que ces forces nous permettent-elles de voir?

Notre travail de cartographie a permis de mettre au jour un certain nombre de forces et leur résistance. Ceci permettra, nous l'espérons, d'avoir une vision, voire une compréhension augmentée de la manière dont s'organisent les spectacles actuels, de leurs motivations comme de leurs effets et des tensions qui les caractérisent. À travers ces grandes transformations, nous percevons cependant que les conduites spectaculaires en profondeur n'ont pas véritablement changé de nature. Le modèle tel que nous le connaissons depuis des millénaires opère encore. Il reste probant et constitue aujourd'hui le modèle le plus fréquent. Nous parlons ici de la relation trinitaire œuvre/artiste/spectateur. Ces trois pôles sont essentiels à la pratique spectaculaire, et la relation qui s'établit entre eux, bien qu'elle ait évolué au cours des siècles, reste basée sur des principes qui semblent quasi

---

[236] La notion de jeu coopératif a été peu approfondie par les philosophes, et à notre connaissance, par les chercheurs en art de la scène. On rencontre dans la littérature scientifique un bon nombre d'articles qui traite des bienfaits de ces jeux sur l'éducation des enfants, ou encore de la *cooperative game theory* qui est un modèle mathématique. Cependant, nous n'avons pas été en mesure de trouver une définition générale ou philosophique qui décrirait le concept. Nous présentons donc ici l'idée comme un potentiel qui resterait à être développé.

[237] Source : http://www.meoplesmagazine.com/2013/02/12/cooperative-and-competitive-games/, récupérée le 12 septembre 2017.

indépassables : le dispositif, l'adresse, le contre-don, la vraisemblance, l'acte de foi. Ces principes rythment encore et toujours la relation scène/salle/scène autour de l'événement de l'œuvre donnée en spectacle.

Les règles de l'art, règle du jeu, règles normatives qui viennent informer les participants de leur rôle à jouer, changent et se transforment. Elles créent de nouveaux seuils de visibilité, font apparaitre et disparaitre des composantes de l'événement. Malgré tout, ces jeux n'abattent jamais le cadre spectaculaire. Sous forme de jeux ils demeurent, car « c'est la règle qui donne un sens à l'opération, qui ne serait sans cela qu'un acte sans aucun sens particulier, sinon celui d'un événement contingent » (Cometti, 2008, p. 142). Or, la règle n'existe pas a priori, ce sont les hommes qui la créent et la suivent. « Une règle n'est rien d'autre que ses applications » (Cometti, 2008, p. 144). Ainsi, le plaisir artistique repose sur l'observation de cette construction. « Le spectacle de l'*homo faber*, de l'acte de fabrication humaine d'une expérience artistique, et l'observation de la fabrication de l'homme à travers ses actes sont donc les deux dimensions inséparables du plaisir artistique » (Leveratto, 2006, p. 186).

3.4.1 La posture de l'entre-deux

Deux dimensions qui agissent ensemble donc, et c'est bien là le propre du spectacle. Un système de contraintes et un système de croyances, et en son centre, un point d'équilibre autour duquel tout s'organise. Équilibre entre la force et sa contre-force, forme d'écologie qui permet à l'art de garantir « ce *commun* du monde », de devenir « un *tiers objet* où s'établit la possibilité d'un partage entre les sujets » (Pouillaude, 2009a, p. 77). L'entre-deux atteste aujourd'hui de la pertinence du spectacle. La notion de dispositif, elle-même, est porteuse de cet équilibre.

> *La notion de dispositif est avant tout perçue comme concept de l'entre-deux. [...] Figure intermédiaire visant à trouver une position entre, d'une part, une approche totalisante mettant en avant l'idée d'une structure, d'un ordre homogène, et, d'autre part, une approche rhizomatique, mettant en évidence une*

> *fluence généralisée, des ensembles complexes ouverts plus proches de l'indifférencié ou du chaos.* (Peeters et Charlier, 1999, p. 15)

Cet entre-deux que permet le dispositif est « un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels » (Sibony, 1991, p. 13). Il constitue l'espace de rencontre où tous peuvent se donner rendez-vous, une forme de terrain médian qui n'appartient ni à l'œuvre, ni aux spectateurs, ni aux artistes, mais au point de jonction entre ces trois acteurs. L'entre-deux nous autorise à quitter les positions polarisées, ce que Fischer-Lichte nomme les « paires conceptuelles dichotomiques », pour permettre une perméabilité des frontières, une turbulence. « On assiste ainsi à l'ouverture de l'espace entre les oppositions, à leur interspatialité. De cette façon, l'entre-deux accède à une catégorie privilégiée. Il renvoie au seuil entre les espaces, à l'état-seuil dans lequel les spectacles transportent ceux qui participent à leur élaboration » (Fischer-Lichte, 2008a, p. 80).

Le spectacle constitue bien un entre-deux entre chacune de ses composantes et les formes de vie qu'il génère. Fontanille parle de la pratique spectaculaire comme d'une pratique d'accommodation. L'accommodation se vit comme l'équilibre entre la programmation (dictée par la partition) et l'ajustement (effet de l'aspect contingent du rassemblement). « Le dispositif spectaculaire est toujours producteur de surprise et d'émotions, qu'elles résultent des variations de l'ajustement ou des ruptures dans la programmation » (Fontanille, 2013, p. 23). Les jeux d'équilibre tout au long de son déroulement provoquent la suspension, une forme de suspense qui ne permet jamais de tout prévoir, et qui nous tient suspendu au croisement des possibles. Voilà bien de quoi il s'agit, d'un jeu comme interspatialité pour permettre le mouvement entre les pôles, et donner de la fluidité aux mécanismes.

Devant cet entre-deux entre ce qui tire et ce qui pousse, entre la norme et son exception, entre la partition et les réactions, nul besoin de s'inquiéter de l'efficacité du spectacle, ou de la nécessité pour le spectateur d'être réinventé. Il continue de garder le réel. Nous croyons, à

la suite de Lepecki, qu'il n'est qu'un rôle essentiel que le public doit jouer : celui de témoin[238]. Le témoin assiste à l'événement et part le rapporter dans la ville. Il est celui qui peut partager l'expérience, il est véhicule de l'événement dans la réalité du vécu, de tête, mais aussi de chair, de sensations. Le spectateur témoin disponible à l'événement incorpore ensuite son témoignage dans la vie, et le transmet non pas comme fait, mais comme expérience.

> *Voilà pourquoi le témoignage reste essentiel, et ce, quel que soit le souhait de sauver le spectateur sur le plan philosophique ou politique; quel que soit le désir de nous réaffirmer et de nous rassurer que la passivité contemplative du spectateur est déjà « émancipée » : parce que le témoignage mène à une relation totalement active à l'égard de l'historicité future de l'événement.* (Lepecki, 2015, p. 21)

Et c'est peut-être ce que ce mémoire, en partie, aura su réaffirmer.

---

[238] Lepecki parle de ce témoin au sens judiciaire du terme, dans sa fonction « forensique » ancienne qui était de « raconter et partager l'impact affectif et les effets intersubjectifs d'un événement », aujourd'hui remplacée par la présentation froide de faits et de preuves scientifiques. André Lepecki, «Quatre notes sur le fait d'assister à un spectacle à l'ère de la désexpérience», dans *Le temps que nous partageons : réflexions à travers le spectacle vivant : une introduction, trois actes et deux interludes*, sous la dir. de Daniel Blanga-Gubbay, et al. (Bruxelles : Fonds Mercator : Kunstenfestivaldesarts, 2015), 16.

CONCLUSION

3.5 Résumé des résultats de l'étude

Notre recension des divers écrits sur le spectacle nous aura permis d'identifier quatre concepts clés, quatre grandes catégories qui nous semblaient les plus probantes pour analyser en profondeur le phénomène : le don et le contredon, cadrer/décadrer/recadrer, la vraisemblance comme moteur et l'acte de foi. À partir de ces quatre groupes notionnels, nous avons établi une grille de questions, et analysé les œuvres au corpus. Les résultats de la grille nous ont aidés à tracer une certaine cartographie de ce que serait aujourd'hui le spectacle vivant, dans sa perspective occidentale du moins.

En étudiant notre cartographie, nous avons pu faire plusieurs constats. D'abord, les artistes présentés lors de cette édition du Festival n'ont pas manqué d'inventivité quant à leur manière de revisiter la forme spectaculaire. Le corpus analysé présentait une grande diversité d'expériences. Nous avons cependant pu relever des traits communs à ces expériences, ce qui nous a permis d'esquisser les contours du phénomène du spectacle tel qu'on le connait aujourd'hui, dans les années 2010. Ces traits communs, nous les avons nommés des forces, car ils agissent de manière dynamique sur le spectacle, et car chacune de ces forces rencontre sa résistance.

La force d'absorption, la première identifiée, nous a semblé être un enjeu majeur des œuvres analysées. Le spectacle comme notion, mais aussi comme élément de la vie, a été absorbé par le spectacle pour devenir un des sujets que celui-ci aborde. Les spectacles parlent de spectacle, mais aussi le malmènent, le mettent en échec, pour mieux le critiquer. Ils placent à l'avant-plan certains signes du spectacle, comme le micro, pour souligner la présence du spectaculaire comme objet-sujet. Certains artistes vont jusqu'à transformer le

vocabulaire qui accompagne la présentation de l'œuvre, ce qui une fois de plus met en lumière la manière dont cette même œuvre dialogue avec la notion de spectacle. Nous avons vu qu'une fusion totale du spectacle avec lui-même, qui s'achèverait par une disparition de celui-ci, est hautement improbable, car à la force d'absorption s'oppose le cadre qui vient y faire contrepoint. Le cadre balise, circonscrit, détache le spectacle des autres sphères de la vie. Mais plutôt que de parler de cadre, nous avons suggéré la notion de membrane, qui semble mieux convenir au phénomène du spectacle en ce qu'elle autorise l'échange entre deux parties tout en leur permettant de conserver des propriétés qui leur sont propres.

Nous avons ensuite vu que la force d'absorption se déployait jusqu'au spectateur, et que celui-ci tendait à être également absorbé par le spectacle comme signe du spectaculaire. L'artiste aspire à se rapprocher du spectateur, et l'invite à traverser la frontière qui sépare salle et scène, ce que nous avons nommé la force de communion. Cette force peut s'exprimer par les corporéités et les états de corps privilégiés dans l'œuvre, eux qui nous font quitter les corps performants et virtuoses de la danse. Les artistes optent pour une plus grande diversité corporelle, pour des corps et des gestes plus près de la réalité des spectateurs. Ils s'intéressent à la manière qu'a le spectacle d'appeler à la communauté, de rassembler. Les éclairages ont souvent participé de ce rapprochement. Les artistes sont allés jusqu'à attribuer un rôle au public, faisant basculer la fonction de spectateur vers le personnage du spectateur. Chacun conserve cependant sa posture. La distance, nécessaire à la bonne marche de la représentation, résiste à ce fort désir de communion. Le clivage qu'elle induit s'exprime dans la sensation kinesthésique comme dans la perception de l'espace-temps, qui d'un côté comme de l'autre reste propre à chaque instance. La distance pourtant n'annule par les effets du spectacle, au contraire, elle permet à ces deux instances, scène et salle, de cohabiter. La cohabitation est ce partage d'une expérience, d'un lieu et d'un temps, cette coprésence qui reconnait à la fois l'individu et le groupe.

Nous avons pu identifier une troisième force, la force de profanation. Les divers rapprochements souhaités par les artistes, c'est-à-dire la mise en proximité du corps dansant avec le corps plus quotidien, le souci d'impliquer le spectateur dans l'œuvre, le

désir de rapprocher *high art* et *low art* sont divers indices qui nous ont permis de mettre en lumière cette force et les différents enjeux qu'elle sous-entend. Cette profanation prend parfois l'allure d'un jeu, celui de mettre en dialogue des pratiques qui semblent souvent s'ignorer, de réinventer les règles et codes du spectacle, ou d'entrelacer faits vécus et pure invention. Ces jeux nous ont d'ailleurs menés à laisser de côté la polarité réalité/fiction pour parler plutôt de véridiction, notion qui nous semble plus à même de nous aider à comprendre l'impact de ces jeux sur la notion de spectacle. La force de profanation est quant à elle contrée par la notion de croyance et de respect. D'abord croyance qu'il y a de l'art, et que cet art en présence qu'est le spectacle vivant est bien une forme de rituel. Ce rituel organise le déroulement et commande le respect. La tension entre la profanation et l'aspect sacré du spectacle nous a mené à pointer la notion de coopération, entendue comme jeu coopératif, comme étant essentiel à la bonne marche du spectacle. Tout le monde y gagne.

En partant du principe de véridiction comme alternative à l'opposition entre réalité et fiction, nous avons proposé la notion de forme de vie comme étant la plus à même de nommer avec précision ce que l'art vivant produit. Le dispositif du spectacle imposant une nécessaire séparation d'avec la vie, il nous a souvent semblé que cela le plaçait en marge du social[239]. La notion de forme de vie nous permet de redonner légitimité au spectacle comme composante de la vie, en tricot serré avec toutes ses autres composantes.

Finalement, l'analyse de ces forces nous a permis d'identifier la notion de l'entre-deux comme étant ce qui caractérise le mieux les spectacles actuels. Cet entre-deux se manifeste de multiples manières : entre la liberté et la contrainte, entre la distance et le rapprochement, entre la présence et la représentation, entre le divertissement et le rituel, en l'individu et la communauté. Les forces, comme capacité à agir comme à résister, provoquent du jeu dans l'engrenage, des petits espaces qui permettent aux rouages de continuer à tourner. Ces ouvertures ont traversé ce mémoire, elles ont constitué ce point

---

[239] Tout comme les artistes qui le travaillent peuvent être marginalisés, d'ailleurs.

d'équilibre qui permet au spectacle de tenir debout, ou dirons-nous, à la suite de Deleuze et Guattari, de « tenir debout tout seul » (1991, p. 155).

3.6 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

La traversée théorique que représente ce mémoire, nous l'envisageons comme un document d'accompagnement qui pourrait soutenir la pratique en art vivant. Au cours de sa rédaction, nous avons constaté à quel point il était essentiel de pouvoir nommer avec précision ce jeu auquel nous jouons tous, tous ceux concernés de près comme de loin par les arts vivants. Nous sentons que déjà, il a transformé notre propre manière de faire de l'art.

Nous avons évidemment rencontré certaines limites lors de notre recherche. Déjà, répondre aux questions posées par notre grille d'analyse s'est avéré un exercice éminemment subjectif. Les réponses de quelqu'un d'autre auraient-elles pu mener aux mêmes résultats? Nous constatons aussi à quel point la polarité force/résistance nous a mis dans un mode binaire. Nous soupçonnons qu'il y aurait encore plus à comprendre du spectacle en sortant de cette binarité pour embrasser un point de vue plus pluriel. En cours d'écriture, nous avons proposé différents termes qui à notre avis parlaient plus distinctement du phénomène du spectacle. Ces propositions sont-elles seulement des jeux sémiologiques, ou peuvent-elles avoir un réel impact sur la pratique en art vivant?

Alors que nous avons l'impression que nos résultats de recherche embrassent plus large que les quinze spectacles analysés, il reste que pour l'instant, leur validité est limitée à ces quinze expériences. Il serait intéressant, voire pertinent, d'ouvrir cette recherche à d'autres types d'œuvres en art vivant : des œuvres pour un spectateur à la fois[240], ou qui misent sur

---

[240] Par exemple *Héâtre-élévision* de Boris Charmatz, ou *Danse à 10* de La 2e Porte à Gauche (la partie dans les isoloirs).

le sens du toucher plutôt que sur la vue et l'ouïe[241]. Il serait aussi pertinent d'appliquer ce questionnement à des œuvres dont la facture ne serait pas autant « eurocentrée ». Nous pourrions certainement en apprendre plus sur le spectacle comme phénomène esthétique, politique et social.

---

[241] Nous avons déjà vécu de telles expériences, par exemple *Pièce Touchée No 2* du chorégraphe Kenji Ouelett, ou *In utero* du collectif Unoesettanta.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, G. (2001). *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire.* Paris : Payot & Rivages.

Agamben, G. (2006). *Profanations.* Paris : Payot & Rivages.

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot & Rivages.

Arseneault, J. (2014, 4 juin). Tragedy Never Goes Out of Style: Trajal Harrell's Antigone, Sr. @ the FTA. *Forget the Box,* Récupéré de http://www.forgetthebox.net/trajal-harrell-antigone-sr/

Aston, E. et Savona, G. (1991). *Theatre as sign system a semiotics of text and performance.* London : Routledge.

Aubignac, F.-H. et Baby, H. (2011 [1e éd. 1657]). *La pratique du théâtre.* Paris : Honoré Champion.

Banes, S. (2002). *Terpsichore en baskets : post-modern dance.* Paris : Chiron.

Bardet, M. (2011). *Penser et mouvoir : Une rencontre entre danse et philosophie.* Paris : L'Harmattan.

Béland, M. (2014a). *Culture, administration & trembling : a collection of 8 sculptures.* [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.

Béland, M. (2014b). *Trois régimes d'attention pour une danse de l'être-ensemble : analyse de trois spectacles présentés au FTA 2014.* [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique.* Pantin, France : Centre national de la danse.

Bernard, M. (2011). *Généalogie du jugement artistique ; suivi de, Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts.* Paris : Beauchesne.

Bernard, M. et Fabbri, V. (2004). Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse. *Rue Descartes, 2*(44), 21-29 Récupéré de www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm

Boileau, É. (2014, 4 juin). Habile transformation. *DFDANSE, 14*(22), Récupéré de http://www.dfdanse.com/article1806.html

Boileau, É. (2014, 5 juin). Parade et parodie. *DFDANSE, 14*(22), Récupéré de www.dfdanse.com/article1807.html

Boileau, É. (2014, 29 mai). Déconstruire - Construire le temps. *DFDANSE, 14*(21), Récupéré de http://www.dfdanse.com/article1802.html

Bouko, C. (2010). *Théâtre et Réception : Le spectateur Postdramatique.* Bruxelles : PIE - Peter Lang.

Bourriaud, N. (2003). *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi.* (Nouv. éd.). Paris : Denoël.

Bouteille-Meister, C. (2005). Espace privé/espace public : un équilibre en crise. *Théâtre/public, 179*, 11-16.

Buci-Glucksmann, C. (1996). Les métamorphoses du spectateur. *La Position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre, Pour le théâtre 5*, 84-89.

Cabado, F. (2014, 4 juin). Un coup d'état chorégraphique. *Voir Montréal*, Récupéré de https://voir.ca/scene/2014/06/04/antigone-sr-20-looks-or-paris-is-burning-at-the-judson-church-l-un-coup-detat-choregraphique/

Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain.* Paris : Éditions du Seuil.

Cefaï, D., Perreau, Laurent, Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie, Centre d'étude des mouvements sociaux (Paris France). (2012). *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction.* Amiens, Paris : CURAPP-ESS, CEMS-IMM, Centre d'étude des mouvements sociaux-Institut Marcel Mauss.

Chanonat, M. (2014, 30 mai). Germinal : Le spectacle qui fait poc poc. *Jeu : revue de théâtre*, Récupéré de http://revuejeu.org/2014/05/30/fta-germinal-le-spectacle-qui-fait-poc-poc/

Charbonnier, L. (2007). *Cadre et regard : Généalogie d'un dispositif.* Paris : L'Harmattan.

Charmatz, B. et Launay, I. (2003). *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine.* Pantin, Dijon, France : Centre national de la danse ; Presses du réel.

Chauvier, S. (2007). *Qu'est-ce qu'un jeu ?* Paris : J. Vrin.

Cloutier, A. (2014, 29 mai). Built to Last — Le chaos orchestré/FTA2014. *Ma mère était hipster*, Récupéré de http://mamereetaithipster.com/2014/05/29/built-to-last-chaos-orchestre/

Cometti, J.-P. (2008). Qu'est-ce q'une règle. *Éducation & Didactique, 2*(22), 141-150.

Cometti, J.-P. (2011). Formes de vie. *Journal des Laboratoires, mai-août*, 38-39 Récupéré de http://doczz.fr/doc/312917/mai-août-2011---les-laboratoires-d-aubervilliers

Courtiel, A. (2014, 31 janvier). Rencontre avec Antonija Livingstone, "une machine d'amour". *Inferno*, Récupéré de https://inferno-magazine.com/2014/01/31/rencontre-avec-antonija-livingstone-"une-machine-damour"/

Couture, P. (2014, 14 mai). L'invention de l'humanité. *Voir Montréal.* Récupéré de https://voir.ca/scene/2014/05/14/antoine-defoort-germinal-linvention-de-lhumanite/

Couture, P. (2014, 15 mai-a). Antigone au voguing ball. *Voir Montréal*, Récupéré de voir.ca/scene/2014/05/15/fta-trajal-harrell-antigone-au-ivoguing-balli/

Couture, P. (2014, 15 mai-b). FTA/Meg Stuart/ Built to last : danse libre sur musique grandiose. *Voir Montréal*, Récupéré de https://voir.ca/scene/2014/05/15/fta-meg-stuart-built-to-last-danse-libre-sur-musique-grandiose/

Couture, P. (2014, 23 mai). Le NoShow : autopsie d'un théâtre pauvre. *Voir Montréal.* Récupéré de https://voir.ca/scene/2014/05/23/fta-le-noshow-autopsie-dun-theatre-pauvre/

Couture, P. (2014, 26 mai). Matija Ferlin, le Croate qui se réinvente. *Voir Montréal.* Récupéré de https://voir.ca/scene/2014/05/26/fta-sad-sam-lucky-et-sad-sam-almost-6-matija-frelin-le-croate-qui-se-reinvente/

Crémézi, S. (2002). *La signature de la danse contemporaine.* Paris : Éd. Chiron.

Daguzan-Bernier, M. (2014, 3 juin). Antigone Sr. – Trajal Harrel/FTA2014. *Ma mère était hipster.* Récupéré de http://mamereetaithipster.com/2014/06/03/antigone-sr-trajal-harrel-fta2014/

de Han, N. (2014, 2 juin). Simplement danser ensemble. *DFDANSE, 14*(22), Récupéré de http://www.dfdanse.com/article1804.html

de Han, N. (2014, 26 mai-a). Sophocle, circa 1963. *DFDANSE, 14*(21), Récupéré de www.dfdanse.com/article1797.html

de Han, N. (2014, 26 mai-b). Tailler des brèches dans le réel. *DFDANSE, 14*(21), Récupéré de http://www.dfdanse.com/article1796.html

Debat, M. (2009). De la danse à la proposition chorégraphique ou l'apparition d'un nouveau langage scénique. *La Part de l'œil Dossier : Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance, 24*, 83-101.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. France : Éd. du Seuil.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit.

Dembski, C. (2014, 30 mai). The current destiny of our community. Récupéré de http://charpo-canada.blogspot.ca/2014/05/review-montreal-dance-made-to-last-fta.html

Diderot, D. et Goldzink, J. (2005 [1e éd. 1757, 1758, 1769]). *Entretiens sur Le Fils naturel : De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*. Paris : Flammarion.

Doganis, B. (2012). *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris : Les Belles Lettres.

Doyon, F. (2014, 2 juin). Le paradis débridé de Marlene Monteiro Freitas. *Le Devoir*, Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/danse/409816/festival-transameriques-le-paradis-debride-de-marlene-monteiro-freitas

Doyon, F. (2014, 17 mai). Les identités mouvantes de Matija Ferlin. *Le Devoir*, Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/danse/408416/les-identites-mouvantes-de-matija-ferlin

Doyon, F. (2014, 26 mai). Rondes d'hommes. *Le Devoir*, Récupéré de www.ledevoir.com/culture/danse/409204/festival-transameriques-rondes-d-hommes

Doyon, F. (2014, 29 mai). De la banalité comme réponse au grandiose. *Le Devoir*, Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/danse/409529/festival-transameriques-de-la-banalite-comme-reponse-au-grandiose

Dufort, F. (2014, 19 mai). Pour le plaisir d'être ensemble. *DFDANSE, 14*(20), Récupéré de www.dfdanse.com/article1789.html

Dussud, C. (2005). La cérémonie théâtrale. Dans Dutheil, C., Pessin, A. et Ancel, P. (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre* (Vol. II, p. 199-212). Paris : Harmattan.

Duvignaud, J. (1970). *Spectacle et société*. Paris : Denoël.

Dyson, C. (2009). The "authentic" dancer as a tool for audience engagement. Dans Center, W. D. A. A. P. et Council, A. D. (dir.), *World Dance Alliance Global Summit : Dance*

Dialogues : Conversations Across Cultures, Artforms and Practices, Brisbane 13–18 July 2008 : Ausdance Queensland.

Dyson, C. (2010). Variations in proximity as a tool for audience engagement. *Brolga: An Australian Journal About Dance, 32*, 33–43.

Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs.* Paris : B. Grasset.

Eversmann, P. (1992). The experience of theatrical space : factors to be considered, their relations and their testability. Dans Schoenmakers, H. (dir.), *Performance theory, reception and audience research* (p. 93–114). Amsterdam : Tijdschrift voor Theaterwetenschap.

Fauteux, S. (2014, 4 juin). Klumzy. *Montheatre.qc.ca.* Récupéré de http://www.montheatre.qc.ca/dossiers/fta/fta2014/klumzy.html

Febvre, M. (2007). Faire de son corps un projet lucide et singulier. *Jeu : revue de théâtre, 125*(4), 57-62.

Febvre, M. et Massoutre, G. (2012, automne). États de corps. *Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines, 242*, 31-32.

Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites.* Montpellier : L'Entretemps éditions.

Fischer, M. (2009). Jean-Luc Nancy : la danse comme pensée. Dans Gioffredi, P. (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances* (p. 155-173). Paris : L'Harmattan.

Fischer-Lichte, E. (2008a). De l'activité du spectateur. Dans Hunkeler, T., Fournier Kiss, C. et Lüthi, A. (dir.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain* (Vol. Collection Voltiges, p. 69-83). Genève : M*etisPresses.

Fischer-Lichte, E. (2008b). *The transformative power of performance : a new aesthetics.* Abingdon Angleterre : Routledge.

Fleury, L. (2005). Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles. Dans Dutheil, C., Pessin, A. et Ancel, P. (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre* (Vol. II, p. 117-139). Paris : Harmattan.

Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine.* Pantin : Centre national de la danse.

Fontanille, J. (2013). La sémiotique spectaculaire entre textualité et pratique. Dans Helbo, A., Bouko, C. et Verlinden, É. (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (p. 15-25). Paris : Honoré Champion.

Fontanille, J. (2015). Formes de vie : des jeux de langage à la phénoménologie des cultures. *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy, 3*, Récupéré de http://www.metodo-rivista.eu/index.php/metodo/article/view/79

Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire.* Paris : Presses universitaires de France.

Foster, S.L. (2008). Movement's contagion : the kinesthetic impact of performance. Dans Davis, T. C. (dir.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (p. 46–59). Cambridge : Cambridge University Press.

Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 decembre 1970.* Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 46-49.

Foucault, M., Brion, F. et Harcourt, B.E. (2012). *Mal faire, dire vrai : fonction de l'aveu en justice : cours de Louvain, 1981.* Chicago, Louvain-la-Neuve : University of Chicago Press; Presses universitaires de Louvain.

Foucault, M., Ewald, F., Fontana, A. et Gros, F. (2009). *Le gouvernement de soi et des autres. II. Le courage de la vérité : cours au collège de France, 1983-1984.* Paris : Gallimard : Seuil.

Foucault, M., Ewald, F., Fontana, A. et Senellart, M. (2004). *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979).* Paris : Gallimard : Seuil.

Fraser, M. (2008). Aux bords de l'art. Dans St-Gelais, T. et Fraser, M. (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* (p. 23-36). Montréal : Éditions Esse.

Freydefont, M. (2008). La place du spectateur. Dans Hunkeler, T., Fournier Kiss, C. et Lüthi, A. (dir.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain* (Vol. Collection Voltiges, p. 36-43). Genève : M*etisPresses.

Fromentin, S. (2014, 29 mai). Organically certified or genetically modified? A review of Meg Stuart's Built to Last. *Danscussions*, Récupéré de http://www.danscussions.com/2014/05/organically-certified-or-genetically.html

Gagnon-Paradis, I. (2014, 4 juin). Antigone Sr. : public au bord de la crise de nerfs. *La Presse*, Récupéré de www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201406/04/01-4772731-antigone-sr-public-au-bord-de-la-crise-de-nerfs.php

Gagnon-Paradis, I. (2014, 5 juin). Mascarade orchestrée. *La Presse*, Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201406/05/01-4773245-paraiso-colleccao-privada-mascarade-orchestree.php

Germain, G. (2014, 3 juin). Antigone Sr.: critique. *Montheatre.qc.ca*. Récupéré de http://www.montheatre.qc.ca/dossiers/fta/fta2014/antigonesr.html

Giacchè, P. (2001). « L'art du spectateur » Voir les sons et écouter les visions. *Diogène, 1* (n° 193), 100-113 Récupéré de http://www.cairn.info/revue-diogene-2001-1-page-100.htm

Gil, J. (septembre 2000). La danse, le corps, l'inconscient. *Terrain [En ligne], 35*, Récupéré de http://journals.openedition.org/terrain/1075

Ginot, I. (2003). Un lieu commun. *Repères, 11 Biennale nationale de danse du Val-de-Marne*, 1-9 Récupéré de hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801020

Godard, H. (2001). Le geste et sa perception. Dans Michel, M. et Ginot, I. (dir.), *La danse au XXe siècle* (2 éd., p. 224-229). Paris : Larousse.

Goetschel, J. (2005). Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche. *Les Études philosophiques, 2*, 145-182.

Goumarre, L. (1999). L'art déceptif ou la co-production d'un art contemporain. Dans Ardenne, P., Beausse, P. et Goumarre, L. (dir.), *Pratiques contemporaines l'art comme expérience* (p. 95-122). Paris : Dis voir.

Guisgand, P. (2002). À propos d'interprétation en danse. *Revue DEMéter, Université de Lille-3, décembre 2002*, 1-11 Récupéré de demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf

Guisgand, P. (2006). Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique. *Staps, 74*(4), 117-130 Récupéré de www.cairn.info/revue-staps-2006-4-page-117.htm

Guy, J.-M. (1991). *Les publics de la danse*. Paris : La Documentation française. France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études et de la prospective.

Guy, J.-M. (2007, juin). Les publics de la danse. *Quant à la danse 5*, 96-100.

Hanna, J.L. (2013). Les spectateurs de striptease : Réalité et imaginaire. Dans Helbo, A., Bouko, C. et Verlinden, É. (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (p. 243-259). Paris : Honoré Champion.

Harding, M.-O. (2014, 2 juin). Trajal Harrell meshes Voguing and postmodern dans into a fierce, high-heeled Greek tragedy. *Nightlife.ca*, Récupéré de http://www.nightlife.ca/2014/06/02/trajal-harrell-meshes-voguing-and-postmodern-dance-fierce-high-heeled-greek-tragedy

Hecquet, S. et Prokhoris, S. (2007). *Fabriques de la danse*. Paris : Presses universitaires de France.

Heinich, N. et Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*. Nîmes : J. Chambon.

Helbo, A. (2006). *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang.

Helbo, A. (2011). Introduction, polysémies de la performance. Dans Helbo, A., Bouko, C., Verlinden, É. et Bruxelles, U. l. d. (dir.), *Performance et savoirs* (p. 7-12). Bruxelles : de boeck.

Hubert, M.-C. (2011). *Histoire de la scène occidentale*. Paris : Armand Colin.

Huesca, R. (2010). *L'écriture du (spectacle) vivant : approche historique et esthétique*. Strasbourg : le Portique.

Huesca, R. (2012). *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. (1re éd. éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Johnson, L.M. (2013, 18 septembre). After Antigone Jr.: an interview with Trajal Harrell. *PICA*, Récupéré de http://pica.org/2013/09/18/antigone-jr-interview-trajal-harrell/

Julien, A. (2014, 6 juin). Paradis ou carnaval, peu importe ça sait être efficace. *DF Danse, 14*(22), Récupéré de http://www.dfdanse.com/article1808.html

Kennedy, D. (2009). *The spectator and the spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press.

Konigson, E. (printemps 1994). Diviser pour jouer. *Les cahiers de la Comédie-Française*(11), 42-49.

Konigson, É. (2000). Le spectateur et son ombre. [et al]. Dans Aperghis, G., Bernhardt, C., Aslan, O. et (France), C. n. d. l. r. s. (dir.), *Le corps en jeu* (p. 183-190). Paris : Editions du CNRS.

Krol, A. (2014, 6 juin). Marcelo Evelin fait exploser les codes. *Les Trois Coups.com*, Récupéré de http://www.lestroiscoups.com/article-soudain-tout-est-noir-de-monde-de-marcelo-evelin-critique-monument-national-a-montreal-cana-123837201.html

Lachaud, J.-M. (2005). Le regardeur au risque de l'œuvre. Dans Dominique, B. et Jean-Georges, C. (dir.), *Le rapport à l'œuvre* (p. 173-188). Paris : Harmattan.

Lalonde, C. (2014, 4 juin). Redevenir magicien. *Le Devoir.* Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/danse/410034/festival-transameriques-redevenir-magicien

Lambotte, M.-C. (2010). Le mouvement de l'originaire dans l'art. Dans Boissière, A., Fabbri, V. et Volvey, A. (dir.), *Activité artistique et spatialité* (p. 171-190). Paris : L'Harmattan.

Lapointe, J. (1993). L'approche systémique et la technologie de l'éducation. *Éducatechnologiques, 1*(1), Récupéré de www.sites.fse.ulaval.ca/reveduc/html/vol1/no1/apsyst.html

Launay, I. (2010). L'être en scène, ou l'espace d'action en danse. *Études théâtrales, 48*, 182-186.

Laurenti, J.-N. (2009). De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action : une nouvelle représentation de l'homme et de la nature. Dans Waeber, J. (dir.), *Musique Et Geste en France de Lully À la Révolution : Études Sur la Musique, Le Théâtre Et la Danse* (p. 11-27). Bern : Lang.

Leao, M. (2003). *La présence totale au mouvement.* Paris : Point d'appui.

Lefebvre, B. (2006). L'expérience de la réception du spectacle en danse contemporaine. Dans Association française de sociologie. Congrès (1er : 2004 : Université Paris-Nord) et Girel, S. (dir.), *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche, Logiques sociales* (p. 285-300). Paris, France : Harmattan.

Lefebvre, D. (2014, 6 juin). Paraíso - colecção privada : critique. *Montheatre.qc.ca*, Récupéré de http://www.montheatre.qc.ca/dossiers/fta/fta2014/paraiso.html - critic

Lefevre, B. (1999). La danse contemporaine et ses rituels : l'exemple d'un spectacle d'Alain Platel. *Corps et culture, 4 : Corps, Sport et Rites,* Récupéré de corpsetculture.revues.org/607

Lefevre, B. (2006). L'expérience de la réception du spectacle en danse contemporaine. Dans Girel, S. (dir.), *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche, Logiques sociales* (p. 285-300). Paris : Harmattan.

Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique.* Paris : L'Arche.

Lehmann, H.-T. (2008). Note sur l'anagnorisis : réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique. Dans Hunkeler, T., Fournier Kiss, C. et Lüthi, A. (dir.), *Place*

au public : les spectateurs du théâtre contemporain (Vol. Collection Voltiges, p. 21-36). Genève : M*etisPresses.

Lepecki, A. (2015). Quatre notes sur le fait d'assister à un spectacle à l'ère de la désexpérience. Dans Blanga-Gubbay, D., Kwakkenbos, L., Baehr, A. et Mercator, F. (dir.), *Le temps que nous partageons : réflexions à travers le spectacle vivant : une introduction, trois actes et deux interludes* (p. 15-21). Bruxelles : Fonds Mercator : Kunstenfestivaldesarts.

Lepecki, A. (2016). *Singularities : dance in the age of performance.* [texte]. Abingdon, Oxon; New York, NY : Routledge.

Leroy, C. (2011). Corps mouvant « charnel » et phénoménologie de l'empathie kinesthésique. *Synergies Pays riverains de la Baltique, 8,* 45-52 Récupéré de ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Baltique8/leroy.pdf

Leroy, C. (2013). Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre. *Staps, 4*(102), 75-88 Récupéré de www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm

Les notions philosophiques : dictionnaire. (1990). Paris : Presses universitaires de France.

Lesage, M.-C. et Martz-Kuhn, É. (dir.). (2014, mai). *Modalités de la coprésence acteurs et spectateurs sur la scène contemporaine.* Conférence présentée dans le cadre du séminaire EST840H, Université du Québec à Montréal.

Leveratto, J.-M. (2003). Le respect de l'œuvre : Une sociologie de l'expérience artistique. *Le Portique [En ligne], Le respect*(11), 14 Récupéré de leportique.revues.org/index555.html

Leveratto, J.-M. (2006). *Introduction à l'anthropologie du spectacle.* Paris : La Dispute.

Louppe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles : Contredanse.

Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite.* Bruxelles : Contredanse.

Louvat-Molozay, B. (2008). L'émergence de l'instance spectatrice. Dans Louvat, B. et Salaün, F. (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe & XVIIIe siècles* (p. 23-27). Montpellier France : l'Entretemps.

Maltais-Bayda, F. (2014, 31 mai). When voguing meets postmodern. *Rover culture and conversation*, Récupéré de http://roverarts.com/2014/05/trajal-harrell/

Martin, M.-E. (2006, novembre). Les obstacles à la réception de l'art et de la danse contemporaine en particulier. Récupéré de http://micheleliemartin.free.fr/Documents/Conferences/Conf%e9rence-Lesobstacles%e0lar%e9ceptiondelart.pdf

Marzano, M. (2007). *Dictionnaire du corps.* (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Massicot, J. (2011). *Notions fondamentales de physique.* Argens, France : Editions de l'Argens.

Massoutre, G. (2014, 6 juin). Ces mondes qui n'existent pas. *Le Devoir,* Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/danse/410307/festival-transameriques-ces-mondes-qui-n-existent-pas

May, L.M. (2014, 30 mai). A fake solo by Benoit Lachambre. *The dance current,* Récupéré de http://www.thedancecurrent.com/review/snakeskins-fake-solo-beno-t-lachambre

Mayen, G. (2004). Un bouleversement des codes. *Pour une chorégraphie des regards, Dossier pédagogique sur les spectacles vivants,* 17 Récupéré de http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-spectacles-vivants/index.html

Mazo-Rothenbühler, M. (2014, 3 juin). Prise d'otage au FTA. *Danscussions.com,* Récupéré de http://www.danscussions.com/2014/06/prise-dotage-au-fta-critique-antigone.html

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception.* Paris : La Librairie Gallimard.

Mervant-Roux, M.-M. (1998). *L'assise du théâtre pour une étude du spectateur.* Paris : Editions du CNRS.

Mervant-Roux, M.-M. (2006). *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théatre et sur sa théorie.* Paris : L'Harmattan.

Mervant-Roux, M.-M. (2008). Celui qui arrive du dehors. Comment les mises en scène réellement modernes réhabilitent et réinventent l'ancienne position spectatrice. Dans Hunkeler, T., Fournier Kiss, C. et Lüthi, A. (dir.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain* (Vol. Collection Voltiges, p. 53-67). Genève : M*etisPresses.

Mouffe, C. (2015). Marcelo Evelin, la danse comme rencontre agonistique. Dans Blanga-Gubbay, D., Kwakkenbos, L., Baehr, A. et Mercator, F. (dir.), *Le temps que nous partageons : réflexions à travers le spectacle vivant : une introduction, trois actes et deux interludes* (p. 246-248). Bruxelles : Fonds Mercator : Kunstenfestivaldesarts.

Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal, 27*(1), 1-15. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/1478426.

Nahachewsky, A. (2001). Once Again: On the Concept of "Second Existence Folk Dance". *Yearbook for Traditional Music, 33,* 17-28 Récupéré de https://www.jstor.org/stable/1519627?seq=1

Nancy, J.-L. (2013). *Être singulier pluriel.* (Nouv. éd.). Paris : Galilée.

Neveux, O. (2013). *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui.* Paris : La Découverte.

Newton, I. (1759). *Principes mathématiques de la philosophie naturelle. Tome I.* Paris : Dessaint & Saillant et Lambert, Imprimeurs,. Disponible par les Classiques des sciences sociales http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://dx.doi.org/doi:10.1522/030146518

Noguez, D. (1992). Si la danse est une pensée. Dans Noguez, D. (dir.), *& la danse* (p. 13-16) : Jean-Michel Place.

Noverre, J.G. (1978 [1e éd. 1760]). *Lettres sur la danse, présentation de Maurice Béjart.* Paris : Ramsay.

Olivesi, S. (2012). *L'expérience esthétique : une archéologie des arts et de la communication.* Paris : Honoré Champion éditeur.

Orhon, J.-N. et Reeves, N. (2014). *La maison, la ville et les gens : le phénomène bidonville.* Outremont, Québec : Les éditions du passage.

Pasquier, P. et Surgers, A. (2008). La situation du spectateur dans la salle française au XVIIe et XVIIIe siècles. Dans Louvat, B. et Salaün, F. (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe & XVIIIe siècles* (p. 35-65). Montpellier France : l'Entretemps.

Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre.* (Éd. rev. et corr. éd.). Paris : Dunod.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre.* (Éd. rev. et corr. éd.). Paris : Dunod.

Pavis, P. (2005). *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma.* Paris : Armand Colin.

Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain.* Paris : Armand Colin.

Peeters, H. et Charlier, P. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. Dans Hermès (dir.), *Le dispositif entre usage et concept* (p. 15-23). Paris : Editions du CNRS.

Pensotti, M. (2015). Nous sommes faits de fiction. Dans Blanga-Gubbay, D., Kwakkenbos, L., Baehr, A. et Mercator, F. (dir.), *Le temps que nous partageons : réflexions à travers le spectacle vivant : une introduction, trois actes et deux interludes* (p. 50-51). Bruxelles : Fonds Mercator : Kunstenfestivaldesarts.

Perrin, J. (2012). *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse.* Paris : Les Presses du réel.

Pierron, A. (2002). *Dictionnaire de la langue du théâtre : mots et mœurs du théâtre.* Paris : Dictionnaires Le Robert.

Pizzichillo, C. (2014, 7 novembre). Entretien : Nicolas Cantin, « Klumzy » aux TransAmériques de Montréal. *Inferno Magazine,* Récupéré de https://inferno-magazine.com/2014/11/07/entretien-nicolas-cantin-klumzy-aux-transameriques-de-montreal/

Pouillaude, F. (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes, 2*(44), 8-20 Récupéré de www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-8.htm

Pouillaude, F. (2005). Un temps sans dehors : Valéry et la danse. *Le Seuil | Poétique, 3*(143), 359-376. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-poetique-2005-3-page-359.htm

Pouillaude, F. (2007). De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion : Sur un article d'Erwin Straus. *Editions de Minuit | Philosophie, 1*(93), 33-54. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-philosophie-2007-1-page-33.htm

Pouillaude, F. (2009a). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse.* Paris : J. Vrin.

Pouillaude, F. (2009b). Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite. *La Part de l'œil Dossier : Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance, 24,* 27-33.

Pouivet, R. (2010). *L'ontologie de l'œuvre d'art.* (2e éd.). Paris : Vrin.

Pradier, J.-M. (1994). Le public et son corps : éloge des sens. *Théâtre/public, 120*(nov-dec 1994), 18-33.

Proust, S. (2005). La domestication du corps du spectateur. Dans Dutheil, C., Pessin, A. et Ancel, P. (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre* (Vol. II, p. 101-116). Paris : Harmattan.

Rajak, J. (2012). L'intersubjectivité performative : la place du double dans la genèse d'un sujet dansant. *Mouvements : revue de danse, 17,* 30-41 Récupéré de http://www.hciti.hr/web/wp-content/uploads/kretanja-17-za-WEB.pdf

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique.* Paris : Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé.* Paris : La Fabrique éditions.

Reason, M. et Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal, 42* (2), 49–75.

Renaud, L. (2014, 3 juin). Antigone Sr.: Sophocle postmoderne. *Jeu : revue de théâtre*. Récupéré de http://revuejeu.org/2014/06/03/fta-antigone-sr-sophocle-postmoderne/

Renaud, L. (2014, 31 mai). D'après une histoire vraie : Redéfinir la masculinité. *Jeu : revue de théâtre*. Récupéré de http://revuejeu.org/2014/05/31/fta-dapres-une-histoire-vraie-redefinir-la-masculinite/

Rey, A., Morvan, D. et Brochard, M.-J. (2005). *Le dictionnaire culturel en langue française : présentant plus de 70 000 mots du français classique, moderne et très contemporain, avec leur origine, leurs sens et leurs emplois clairement définis, illustrés de nombreuses citations littéraires, en exemple de bon usage, de beau style, de pensée et de poésie*. Paris : Dictionnaire Le Robert.

Rivière, C. (1995). *Les rites profanes*. Paris : Presses universitaires de France.

Robert, P. (2011). *Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française : version numérique* Rey, A. et Rey-Debove, J. (Ed.), *Le Petit Robert de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER. metarecherche.uqam.ca/V?func=native-link&resource=UDQ27099

Roland, B. (2013). À corps ouvert. *Inter,* (115), 30-32 Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2013-n115-inter0858/70113ac.pdf

Roussier, C. (2003). Avant-propos. Dans *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* (p. 7-15). Pantin : Centre national de la danse.

Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, 1993-2003*. Paris : Harmattan.

Roux, C. (2009). Pratiques performatives/corps critiques #1. Dans Gioffredi, P. (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances* (p. 43-54). Paris : L'Harmattan.

Ruby, C. (2009). Le spectateur et son désir. *13th International Symposium of Theatre Critics and Scholars*, 5 Récupéré de www.pozorje.org.rs/2009/simposium/s-ChristianRuby.pdf

Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence, 88*, 91-103 Récupéré de id.erudit.org/iderudit/029755ar

Rykner, A. (2014). *Corps obscènes : pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages ; suivi de Note sur le dispositif*. Paris : Orizons.

Saint-Pierre, C. (2014, 17 mai). Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec Germinal. *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/theatre/408529/antoine-defoort-et-halory-goerger-de-retour-avec-germinal

Salaün, F. (2008). Rira, rira pas? La place du spectateur selon Diderot. Dans Louvat, B. et Salaün, F. (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe & XVIIIe siècles* (p. 183-194). Montpellier France : l'Entretemps.

Santerre, A.-M. (2014, 5 juin). Antigone, voguing et danse post-moderne pour le FTA. *Artichaudmag.com*, Récupéré de http://artichautmag.com/antigone-voguing-et-danse-post-moderne-pour-le-fta/

Schechner, R. (2002). *Performance studies : an introduction*. London : Routledge.

Schulmann, N. (2005). Le danseur est une personne. *Sens Public Revue internationale International Web Journal*, 4-17 Récupéré de http://www.sens-public.org/spip.php?article170

Sibony, D. (1991). *Entre-deux l'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil.

Sibony, D. (1996). Spectateur, spectracteur. *La Position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre, Pour le théatre* (5), p. 45-52.

Siegmund, G. (2003). Partager l'absence. Dans *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* (p. 321-334). Pantin : Centre national de la danse.

Souriau, É. et Souriau, A. (2010). *Vocabulaire d'esthétique*. (3e éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Suquet, A. (2005). Le corps dansant : un laboratoire de la perception. Dans Vigarello, G., Corbin, A. et Courtine, J.-J. (dir.), *Histoire du corps* (p. 393-415). Paris : Éditions du Seuil.

Szporer, P. (2014, juin 9a). Antigone Sr. *The Dance Current*, Récupéré de www.thedancecurrent.com/review/antigone-sr

Szporer, P. (2014, juin 9b). Klumzy. *The Dance Current*, Récupéré de http://www.thedancecurrent.com/review/klumzy

Vallet, S. (2014, 17 mai). Chercheurs d'art : Benoît Lachambre. *La Presse*, Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201405/17/01-4767652-chercheurs-dart-benoit-lachambre.php

Vallet, S. (2014, 30 mai). Christian Rizzo : folklore moderne. *La Presse*, Récupéré de www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201405/30/01-4771307-christian-rizzo-folklore-moderne.php

Vallet, S. (2014, 31 mai). Antigone, façon voguing. *La Presse*, Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201405/31/01-4771700-ftatrajal-harrel-antigone-facon-voguing.php

Verlinden, É. (2011). Danser avec soi. Dans Helbo, A., Bouko, C., Verlinden, É. et Bruxelles, U. l. d. (dir.), *Performance et savoirs* (p. 157-169). Bruxelles : de boeck.

Verlinden, É. (2013). Le corps du specta(c)teur de danse. Dans Helbo, A., Bouko, C. et verlinden, É. (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (p. 179-191). Paris : Honoré Champion.

Verlinden, É. (2016). *Danse et spectacle vivant : réflexion critique sur la construction des savoirs*. Bruxelles, Belgique : P.I.E. Peter Lang.

Verstricht, S. (2014, 4 juin). Klumzy : a review. *Local gestures*, Récupéré de http://www.localgestures.com/dance/klumzy-a-review

Verstricht, S. (2014, 5 juin). Paraíso - Colecção privada : a review. *Local gestures*, Récupéré de http://www.localgestures.com/dance/paraiso-colesccao-privada-a-review

Verstricht, S. (2014, 29 mai). Une critique inachvée de Built to last. *Local gestures*, Récupéré de http://www.localgestures.com/dance/premiere-ebauche-dune-critique-inachevee-de-built-to-last

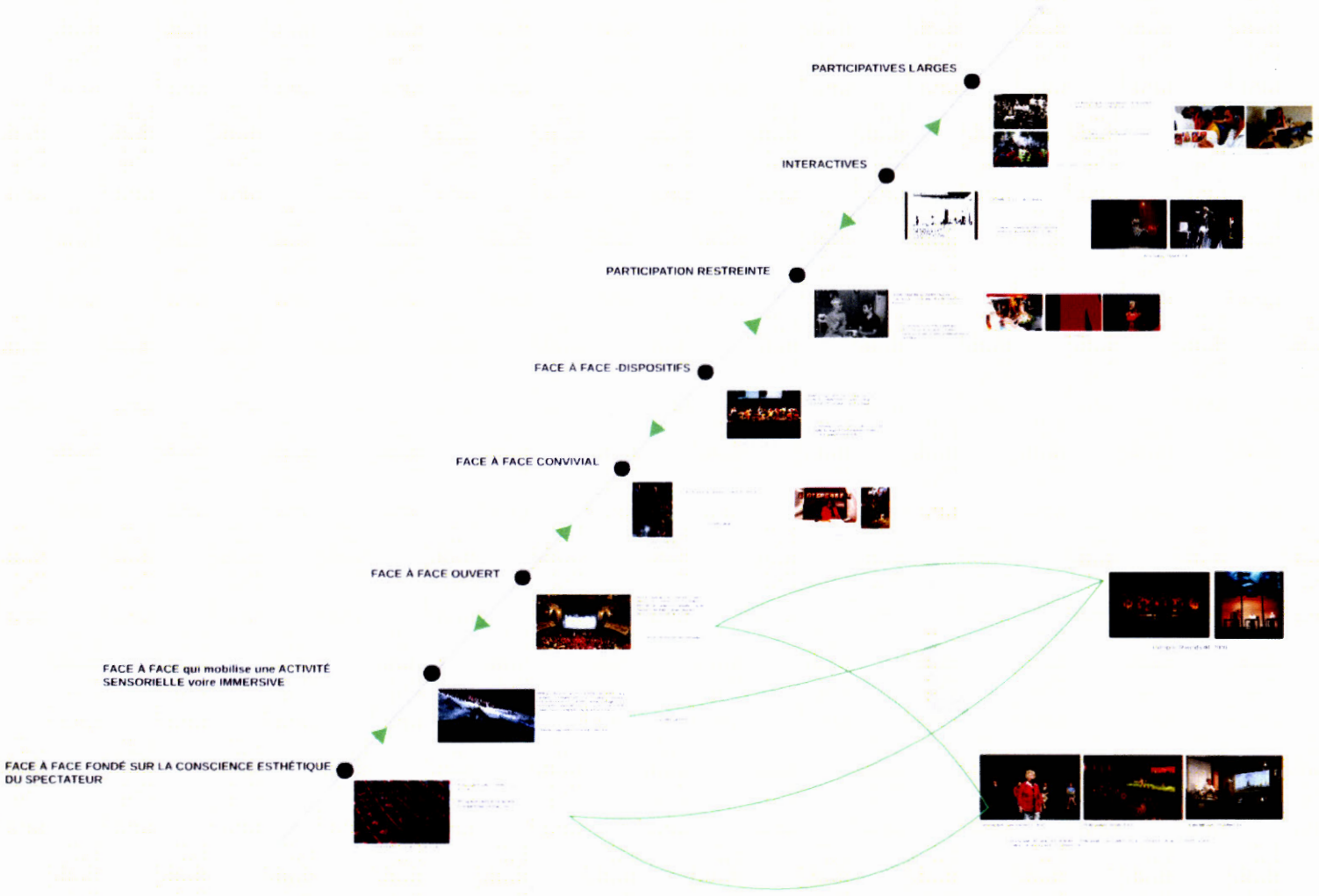
Wright, S. (2001, septembre-octobre). Le dé-sœuvrement de l'art. *Mouvements, 17*(Les valeurs de l'art), 9-13. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-9.htm

Wright, S. (2006). Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur. *XVe Biennale de Paris*, 1-8 Récupéré de www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/wright.pdf

ANNEXES

ANNEXE A

Cartographie des modalités de coprésence acteurs spectateurs sur la scène contemporaine (Lesage et Martz-Kuhn, 2014, mai)



ANNEXE B

Grille d'analyse des œuvres

DON ET CONTREDON	CADRER/ DÉCADRER/ RECADRER	LA VRAISEMBLANCE COMME MOTEUR	L'ACTE DE FOI
1. À quel type d'expérience l'œuvre nous convie-t-elle? Qu'est-ce qui la caractérise? 2. Où se situe l'œuvre dans l'échelle des modalités de coprésence de Kuntz/Lesage? Comment qualifier le mode d'adresse qu'elle contient? L'œuvre semble-t-elle contenir une vision spécifique de la relation au spectateur? 3. Comment le spectacle fait-il appel aux compétences du spectateur? À son savoir-faire? À son savoir-être? 4. Quels éléments de la sous-partition de l'œuvre sont visibles?	1. Dans quel type de dispositif l'œuvre nous est-elle livrée? Quels types d'espace et de temporalité a-t-elle épousés? 2. Le type de dispositif semble-t-il avoir un impact sur l'expérience? Si oui, lequel, et comment le qualifier? 3. Le spectacle a-t-il provoqué une mise en visibilité notoire d'un ou de plusieurs des cadres (spectaculaire, dramatique, théâtral)? Si oui, quelles sont les stratégies employées? 4. Le spectacle a-t-il semblé vouloir jouer avec la règle ou transgresser une	1. Quel parti-pris le spectacle endosse-t-il par rapport au réel et à la fiction? La frontière entre les deux est-elle claire? L'œuvre la met-elle en doute? 2. Quel lien le spectacle entretient-il avec l'illusion? 3. L'espace et le temps de l'œuvre sont-ils partagés avec le spectateur, ou sont-ils indépendants? 4. Quels jeux avec le réel sont-ils proposés dans l'œuvre? 5. Comment qualifier la présence du corps dans le spectacle : dans sa matérialité?	1. Quel lien le spectacle entretient-il avec le rituel de la représentation? 2. Le spectacle crée-t-il son propre rituel? Si oui, lequel et comment? 3. Le spectacle suppose-t-il une conduite particulière de la part du spectateur? Si oui, laquelle? 4. Le spectacle prend-il en compte un « recevoir-avec »? 5. Comment l'œuvre travaille-t-elle l'attention (sacrificielle)? 6. Y a-t-il un moment du spectacle où je

Comment qualifier la part visible de la sous-partition de l'œuvre? 5. L'unicité du moment s'est-il manifesté? Si oui, de quelle manière? 6. Les réactions des spectateurs étaient-elles perceptibles? Si oui, de quelle manière?	règle du spectacle? Si oui, laquelle, et quelles sont les stratégies employées? 5. Le spectacle a-t-il semblé vouloir jouer avec les codes ou transgresser un code de sa discipline? Si oui, laquelle et comment? 6. Quelles marques du spectaculaire sont visibles dans le spectacle? Ont-elles une influence sur l'expérience de celui-ci?	dans l'imaginaire? 6. Le spectacle fait-il référence au quotidien? Comment?	prends conscience de mon rôle et/ou de ma fonction de spectateur?

ANNEXE C

Liens vers des vidéos des œuvres

1. *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix* – Alexandre Fecteau / Collectif Nous sommes ici & Théâtre Dubunker : https://www.youtube.com/watch?v=_s2N61RkYGw
2. *Sad Sam Lucky* – Matija Ferlin / Emanat Institute : https://www.youtube.com/watch?v=VyicNPqb7G4
3. *Snakeskins* – Benoît Lachambre / Par B.L.eux : https://www.youtube.com/watch?v=BKa1sOu9VzY
4. *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* – Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro : https://www.theatre-video.net/video/Todo-el-Cielo-extraits-67e-Festival-d-Avignon
5. *Culture, administration and trembling* – Antonija Livingstone & Jennifer Lacey : non-disponible
6. *Built to last* – Meg Stuart / Damaged Goods : https://www.youtube.com/watch?v=Jy3YAqBXgnk
7. *Hate radio* – Milo Rau / IIPM – International Institute of Political Murder : https://www.youtube.com/watch?v=TT7Sj_4-x9Y
8. *Les particules élémentaires* – Julien Gosselin / Si vous pouviez lécher mon cœur : https://www.youtube.com/watch?v=FEsPOFYIcA4
9. *D'après une histoire vraie* – Christian Rizzo / L'association fragile : https://vimeo.com/85245355
10. *Germinal* – Antoine Defoort et Halory Goerger / L'amicale de production : https://vimeo.com/185320073
11. *De repente fica tudo preto de gente* – Marcelo Evelin / Demolition Inc. : https://vimeo.com/80318193

12. *Antigone Sr. Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* – Trajal Harrell : http://www.tanzforumberlin.de/en/production/antigone-sr-twenty-looks-or-paris-is-burning-at-the-judson-church-l/
13. *The pixelated revolution* – Rabih Mroué : https://www.youtube.com/watch?v=9x9bLm3-_MQ
14. *Klumzy* – Nicolas Cantin : https://www.youtube.com/watch?v=j1MHwLWzCGA
15. *Paraíso - Colecção privada* – Marlene Monteiro Freitas / Bomba Suicida : https://vimeo.com/123756973