

La discipline d'une spectatrice

Guyline Massoutre

Volume 43, Number 4 (254), November 2001

Danses

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32928ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2001). La discipline d'une spectatrice. *Liberté*, 43(4), 93–107.

La discipline d'une spectatrice

Guylaine Massoutre

Pourtant elle danse, jouant avec l'espace à la façon dont elle joue avec les chats, multipliant esquives et feintes.

Danser, ou nager dans la mer, c'est tellement meilleur lorsqu'on est nu.

Claude Pujade-Renaud

Laissons-nous porter, enchanter. Acceptons le principe de l'initiation, risquons la découverte. Apprenons à voir et à entendre. Faisons en sorte que le travesti devienne un aspect du nu, traversons le monde des apparences. Entrons dans l'univers d'autrui, comme Yourcenar lisant le poète grec moderne, Constantin Cavafy. « Corps, souviens-toi...¹ » du goût de la vie, retrouvée sous toutes ses espèces de mémoire. La danse, souvenir d'une mémoire transfuge... ? Que les mots soient perspicaces à propos de la danse. Car voici que le virtuose dansant exhibe la beauté de ses lignes nues, sous nos yeux. Que la transparence de

¹ Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 243.

l'artiste nous atteint par capillarité. Soyons affecté par la danse.

Vues du fauteuil, vues ultérieures, rétrospectives, vues du rêve, les images envahissent l'esprit du spectateur, qui s'abandonne à ce que lui proposent les corps dansants. Vous devenez ce spectateur travaillé par la création. Profane ou averti, l'instinct du jeu vous hante. Vous cherchez un autre temps, un mode pour être, inconnu, anonyme sous le couvert de la scène. Vous acceptez de vous élargir de vous-même. Vous pressentez que l'œuvre a renoncé aux simulacres des moi à satisfaire, à présenter, à composer. Vous glissez vers le niveau subliminal.

Vous goûtez la beauté pure des configurations mentales, ou vous sentez ses fondements empiriques, leurs impulsions dynamiques, leur incarnation dans le monde physique. Vous subissez l'entropie du fluide. Transpositions, transformations, transgressions, les suggestions mentales de l'invention chorégraphique prolifèrent jusqu'à vous, au point de se superposer à celles qui sont là, résiduelles, revisitées par votre mémoire. Transportez-vous, devenez familiers d'un matériau visité avant tout par le songe.

Lecture de l'esquive

Supposons un lien privilégié entre le danseur, le spectateur et l'écriture. Admettons que l'écriture rejoigne la liberté de l'oiseau et entre de plain-pied dans le vivre de la danse. Il y aurait d'abord les images des corps vus : des corps-figures, des ballets de corps composés ; des gestes du

corps cinétique et du corps en pause ; des actes du corps-jeu, du corps-personnage masqué ; et des ribambelles d'images animées. Corps inventé, corps remémoré, la danse entrerait dans la cadence des pensées transitoires, suivant ses circuits, ses trajectoires linéaires ou réticulées : « Ton don, tes tables sont dans ma tête, / Bien gravés pour durer dans ma mémoire / Qui survivra à ce vain alignement² », écrivait Shakespeare sur le rapport de la mémoire et de l'œuvre... La chorégraphie serait le film shakespearien de ces images enchaînées. Écrire la danse donnerait un texte à ce film, un texte plus vaste que l'histoire alignée : un texte avant, pendant, après le film.

Captivée par ses propres déplacements, l'écriture serait bientôt le jeu d'un désir autre qu'elle-même. L'écriture de la danse se mettrait en phase avec une tension de la pensée vers le corps. Il y aurait une gestation et un enfantement d'écriture. Filiation de l'une à l'autre, toutes deux femmes amies, femmes rivales, mère et fille, elles trouveraient un moyen pour glisser de l'une à l'autre, une langue pour des corps entre-générés. Une telle écriture penserait bel et bien des images de transformation corporelle. Mais ce ne serait pas tout à fait la danse.

Admettons pourtant cette perspective. Les images, en situation de leurre pour celui qui écrit, travailleraient à faire grandir le désir de pénétrer la danse. Le désir de verser la danse dans les mots suffirait à lever l'écriture. Et si l'écriture ouvrait une scène à la danse, autre que celle où elle se produit déjà ? Et si l'illusion – l'enjeu scénique – acquérait la possibilité de renverser l'optique, non pour berner

² George Steiner, *Grammaires de la création*, Paris, NRF Gallimard, 2001, p. 232.

quiconque, mais pour que le spectateur devienne lecteur, et le lecteur spectateur ?

Lever de chimères

Quand bien même le désir de saisir la danse n'atteindrait que des croyances, quand bien même le sens demeurerait une improbable vraisemblance, le *cru* et le *pensé* se rejoindraient encore, jusqu'à constituer un univers symbolique. Fi de la chimère, imagination d'un être épouvantable, qui échappe à la raison, qui sème l'effroi et la désolation. Fi de l'inachèvement du monde, et de son angoissante imperfection. Acquiesçons aux mystères du monde. Accueillons la chimère, comme fille de l'abstraction et d'un regard perplexe. Elle représente symboliquement la création.

Shakespeare, dans *La Tempête*, en a donné une version lumineuse. Sur l'île de Prospero, l'elfe Ariel et le monstre Caliban traversent les airs et la terre. Le duc de Milan y a autrefois caché un livre de formules magiques, sorti de sa vaste bibliothèque de livres occultistes. Depuis ces temps anciens, l'île frémit de musique et de bruits, hantés d'esprits magiciens. Telle nous apparaît la danse, et l'écriture, son grimoire.

Les mythes racontent des récits d'origine. Le mythe de Pandore dit la danse, éruptive, hirsute, répandue et couvrant le monde. Que les mots d'Ariel et Caliban, que les maux de Pandore soient ! Advienne le mouvement, l'incoercible débandade des pandémies, le balancier des attractions, la logique inconnue des spirales et des cycles

naturels. L'incohérence des vents, l'agitation de la matière et de l'esprit régit la scène vide ! Est-ce folie : céder à l'élan de la neutralité observante, à l'immobilité des ombres véhémentes ?

Le mouvement est-il purement pulsionnel, simplement réflexe, c'est-à-dire aussi loin que possible d'un sujet volontaire et conscient ? Qui danse dans le corps ? Faut-il que la danse, illusion de personnage, illusion d'histoire, leurre de sens, soit sans objet ? Sa forme mouvante, éminemment évidée du stable et du consistant, échapperait-elle aux autres registres, ce que les mots appellent de préhensible, susceptibles de nouer avec elle un jeu de relations ? La danse, hors mots, serait-elle vouée au hors langage ? La jouissance du langage est-elle hors-corps-de-l'autre ?

La danse touche manifestement au vide. Tout spectateur de danse sait qu'il voit ce qu'il voit, sans mots ; il ne fait que cela. Le spectateur, frontalement sollicité par la figure d'art qu'est le danseur, contemple une vivante enveloppe musculaire, délimitée de peau. Peu vêtu en général, parfois nu, l'interprète s'évide de son identité, même ludique, à l'inverse du théâtre où il endosse son rôle par-dessus un autre vêtement. Dans le ballet classique, la ballerine porte un nom d'emprunt, attaché à un rôle et à un rang : elle est Cendrillon, Belle au bois dormant, danseuse étoile au Bolchoï ; Maïa Plissetskaïa s'efface et s'arase sous le tulle et le strass. En danse contemporaine, l'interprète perd souvent son nom au milieu d'une liste, dans le programme. Quel spectateur saura l'identifier sur la scène ? Il ne le voit qu'une fois. Toutefois, cet artiste contemporain, s'attachant

un langage propre à son corps, façonne une nouvelle mémoire.

Il est ainsi des interprètes qui, vivifiés par les métamorphoses chorégraphiées, ouvrent les mondes dansés. Prenons les femmes. Qu'elles soient ici découpées, à titre programmatique, en ribambelles de papier. On y verrait en premier des figures dominantes, aux talents incomparables : Louise Lecavalier, Gioconda Barbuto, Louise Bédard, Liza Kovacs, Peggy Baker. De très étranges danseuses, fortes et quasi théâtrales, mobiliseraient la scène à elles seules : Sarah Williams, Catherine Tardif, Lin Snelling ou Jocelyne Montpetit. D'autres silhouettes troublantes défileraient ici, comme celles de Manon Levac, Chi Long, Lucie Boissinot, Sandra Lapierre, AnneBruce Falconer, Anne Barry, Carole Prieur et Dominique Porte. D'autres, par accident, n'auraient pas pu entrer.

Sur une nouvelle ligne de mots, l'écriture, reprenant son élan, placerait Marie-Claude Rodrigue, Parise Mongrain, Laurence Lemieux, Sarah Doucet, Christine Charles et Guylaine Savoie. Défileraient alors sur la scène de papier, rapides et tout aussi distinctes, Anne Le Beau, Heather Mah, Sophie Corriveau, Maryse Poulin, Julie Slater, Annik Hamel, Johanne Madore, Lina Malenfant et Marie-Josée Paradis. Viendraient encore d'autres découpages, qui auraient les corps de Amy Brogan, Naomi Stikeman, Stéphanie Slater. En contrepoint, dans la pénombre, une paire de mains déroulerait une nouvelle ribambelle, celles des jeunes Ivana Milicevic, Ève Lalonde, Julie Beaulieu, Caroline Cotton, Marie-Julie Asselin ou Sara Hanley. L'écriture les impose en ordre et en tient d'autres en réserve, comme, au

théâtre, les coulisses. Heureusement, la danse défait cet ordonnancement arbitraire, grâce à ses combinaisons infinies. Il faut les voir, ces virtuoses, ces élégantes, ces nerveuses, ces délicates, ces cabotines, en solo ou en groupe, et en compagnie de leurs homologues masculins, pour le savoir.

Un spectateur, pour marcher sur la trace de ces chîmères, a besoin d'une discipline. Il lui faut armer sa mémoire de repères et ajuster son jugement aux codes, en transformation permanente, du milieu de la danse. Le critique fourbit ainsi sa technique, à l'aide d'une panoplie prélevée sur quelque adversaire, le temps, la mobilité même. Un entraînement régulier exaltera son esprit de corps, où il jouera ses cartes pour accéder au divin état de voyant : il basculera alors dans la maison-Danse, soudain hissé au statut d'initié. Il dispose de peu d'atouts pour aborder la danse sans effort. Souvent, il ne s'est pas soucié de remarquer ce que la danse contemporaine, en se spécialisant, escamotait du ballet pour y glisser de nouveaux artifices. Toutefois, ce spectateur de danse peut accomplir son pèlerinage personnel. Mais il devra évaluer la pertinence des repères que lui prêtent la théâtralité, le sujet bourgeois, la connaissance du monde ou la duplication littéraire. Cendrillon n'épouse plus le prince ; celle-là, d'ailleurs, ne danse plus au château, même si, d'aventure, il lui prend l'envie d'aller au bal. En outre, aucun manipulateur omnipotent n'est prêt à mourir d'amour pour elle. Les cadres prévisibles et sécurisants ne sont plus guère de mise. C'est que chacun connaît l'histoire et y préfère la sienne : le spectateur, lui aussi, choisit sa tradition et demande un renouvellement.

Multiplication des feintes

L'interprète évolue sur la scène vers la perfection, la précision, l'effet. Plus expressif qu'une promesse d'espoir, il s'endormira dans les bras de la danse, sans crainte de l'immobilité éternelle. En spectacle, il tournoie dans le temps, procréant autour de lui l'espace habité des somnambules. Il y illustre son corps des levers de lumière, aux dimensions d'un jour nouveau. Ce faisant, il brouille le recours à la langue, par l'alternative d'un bras qui dégage un poignet et qui fait courir une respiration jusque dans les doigts. Explorant les confins du corps même, au bout de l'articulation, il ramène soudain le tout, entièrement présent. Il sature les perceptions de contrastes, sans accumuler d'informations superflues. Il touche le continu de l'émergence, entre rien et là.

L'écriture de la danse contemporaine a le désir de dire l'écart ; elle pense le saut du geste créateur. Elle se propose de provoquer le sujet et, par sa contribution au symbolique, d'inverser le poids de mort des choses posées en dynamique de vie. Le temps du spectacle est la péripétie principale. Elle se déroule au théâtre ; elle comporte, comme toutes les histoires, un avant et un après, une exposition et une fin. Écrire la danse célèbre inévitablement le sujet dansant. Dans la liberté de la danse, il faudra le saisir là où il passe, apercevoir sous quel registre il joue. Mais il ne se laissera pas dévoiler sans embûches : il dirigera à sa manière, à travers ses absences comme par mille tours. En gage de certitude, il donnera son corps, et toujours il répétera les trajectoires du mouvement qu'il libère, variant

comme tout ce qui frémit et récurrent comme tout ce qui tremble.

On devinera que, pour le spectateur, il y faille investir une espèce de trauma. L'acte d'écriture, susceptible d'entre-générer la danse, empruntera aux formes littéraires son expérience narrative, sa dynamique imaginative du récit et de la péripétie, sa capacité de précipiter dans les mots les accidents de l'émotion. Dans les nouages du discours, la congruence des mots et de la danse se lit par la capacité qu'ont les phrases neuves d'orienter la rêverie. Elle dirige la méditation vers les virtualités du sens. Ce spectateur voit des rondeurs et des plénitudes organiques qu'il pare aux couleurs d'une fiction. Les personnages précipités par l'écriture vantent le principe d'une médiation, d'une rationalité prête à dialoguer. L'auteur joue ainsi avec l'interprète qui danse. Encore cette rationalité devra-t-elle s'accommoder du théâtre, pour écrire le geste et le monde combinés. Qu'elle n'oublie pas qu'elle compacte la prodigalité corporelle dans une autre vitalité, celle des mots. Impudente, l'écriture se rit du rien dit. C'est sa grande force, qui répond au fait qu'elle laisse le sujet libre de danser. Elle touche un grand sommeil : gare au vertige.

Brusque réveil

Sorti de scène, l'interprète ressent ses blessures, ses failles, ses défaites. Il vit son corps terre-à-terre. Mais il se reprend et revient à son art : dans la lumière, il module sa vitesse, son énergie, ses tensions, ses relâchements. Il se dirige vers le plaisir fondamental qu'il expose à danser. S'il

a fait allégeance aux exercices, il veut maintenant s'abandonner aux dispositifs de sa mobilité. Son regard est rivé vers l'intérieur, partout où son corps se disloque et se rend disponible à la kinesthésie. Il est sensible à la microscopie. Il ressent un bonheur immense à faire exister l'espace en lui, comme autour de lui.

L'essai d'écriture procède de la transe, dépossédante, qui gagne le spectateur hypnotique. La danse le fascine. Elle laisse sa récitation à l'oreille musicienne ; sa résonance, chevillée à une mémoire déformante. L'écriture de l'essai franchira donc des étapes. D'abord, le texte est là, sorti du noir, qui agite les forces du rapt et de la capture, en somme son énergie dominatrice. Pourtant, interprètes à leur tour, les mots glissent et dérapent, entre le moi et l'objet ; les images, sortes de projecteurs du texte, jouent un rôle séminal dans l'empirisme de son discours perceptif. Puis, une organisation plus précise se met à couler des mots-sources, souterrains. Elle féconde le langage du désir de voir des contours plus marqués. L'essai va s'en imprégner, animé d'une cohérence dynamique. L'immédiateté, gratuite ou juste, régresse, alors que le texte se fait plus incisif. Le mouvement retentit ainsi dans l'organisme qui écrit et dans la psyché, aspirant à la quintessence mentale. Quelque objet de songe et de vérité se conçoit. C'est le trophée d'Hercule.

L'écriture de la danse, même rapportée à l'univers spécifique d'un chorégraphe, nage dans l'inanité de son objet véritable, la danse. « Je propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon

de forces supérieures³ », écrivait Artaud. Les chorégraphes contemporains proposent aujourd'hui de prendre la mesure d'une telle expérience. Le texte s'en approche ; il ne gardera toutefois pour axe que la volonté d'écrire ce que les plis et déplis de la danse ont imprimé dans sa mémoire de spectateur. L'écriture se soumet à son tour au principe d'une mobilité et d'une inconsistance alliées, où sa souplesse naturelle à mettre en relief l'expérience sensorielle trouve ses jeux langagiers. L'essai sait rejoindre ici le divertissement.

Face à face

Participons au voyage imaginaire d'Hercule. Selon Laurence Louppe, ce voyage des sens remonte le temps et visite les artifices les plus fantasques d'une combinatoire : « Le regard et l'écoute de l'œuvre entraînent dans une temporalité qui, même si elle est postérieure à son achèvement, la revisite par une longue méditation, depuis ses prémisses : les desseins secrets, la naissance du matériau, le choix de l'outillage, les processus d'élaboration.⁴ » Cette temporalité, qui signale l'activité du sujet décrypteur, agrandit l'expérience esthétique. Elle participe d'une émotion durable et d'une sensibilité versée à l'intelligence secrète des choses. La danse ne craint pas l'écriture qui dynamise et élargit le champ des perceptions.

³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 128.

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contre-danse, 1997, p. 23.

L'écriture jettera bientôt ses propres affluents à la source première. Les eaux se mêleront. Il n'est pas vain d'y reconnaître, soudain noyant la danse, les images en miroir d'un monde contemporain. Dans l'expérience du spectacle de la danse, « le corps de l'écouteur est sollicité explicitement en tant que tel, bien au-delà du scopique, puisque des canaux sensoriels bien plus divers sont sollicités. Mais cette corporalisation, plus littérale peut-être, si l'on veut, dans le cas de la danse, nous intéresse d'abord dans la mesure où elle nous permet de pénétrer plus avant les instances de toute poétique : celle d'une sensibilité directement touchée par l'objet de son étude, impliquée dans les différentes étapes de son sentir, retravaillant ce sentir même et ses aspects à travers l'expérience de l'œuvre⁵ », explique Laurence Louppe. Une telle approche-phare pousse l'observateur vers le même niveau de complexité que l'objet qu'il fait apparaître. Parce qu'il y a eu matière à jouissance, à réjouissance, une collusion s'autorise la rencontre et l'ouverture de rapports. La double ascèse de danser et d'écrire peut-elle ainsi se fondre ?

Il fallait bien reconnaître que cette panique d'être ne se limitait pas à la danse. Lire la provoque aussi, et regarder les images d'art, ou écouter de la musique. Plus banalement, fallait-il la voir aussi dans toute visée de l'altérité ? Aujourd'hui, une certaine danse advient dans l'écriture, grâce à la méditation contemplative. La danse éclôt dans une myriade de liens au spectateur, qui devient à son tour le creuset de possibles innombrables. Rien n'y est définitif, mais tout y est nécessaire.

⁵ *Ibid.*

Jets d'encre en guise de trajets

La danse n'est pourtant pas littérature. Point focal du créateur dans le miroir, la danse est une petite flamme, autant dire, une fois bien observée, un grand feu. L'énergie qui la consume éclaire l'œil du temple obscur. Elle émane des dieux. Toutefois, elle se produit dans une chaîne entre la scène et le fauteuil, qui fait du spectacle un dispositif de lien et d'échange potentiel, souhaité, aléatoire mais garant d'un toucher réciproque. La saisir serait s'y consumer, y disparaître, la faire. Cette incandescence de la danse est commune à tous les arts de la scène. Mais qui prend le temps de s'y chauffer ? d'y voler quelque braise pour attiser la flamme sur l'autel de son propre théâtre vide ? d'y frotter ses propres fibres nerveuses ? Qui prend le risque de s'établir dans la différence de potentiel propre au courant ? L'écriture est à la fois autre que la danse et tension vers l'autre-danse.

On la dit esthétique, sémiologique, poétique, sensorielle, kinesthésique. La danse est tout cela à la fois, débordant l'obscurité de son faire pour atteindre, par un foudroiement éclatant, un au-delà du voir et du savoir. Elle enchevêtre une présence duelle : qui dans la lumière et dans son art, qui dans l'obscurité anonyme, muet et abandonné au vu. À cette fidélité versée dans l'écriture, il est possible d'obéir instinctivement. Il faut y compter un temps pour intégrer le savoir-danser de l'artiste et pour se déplacer librement parmi le corpus varié des chorégraphies, les fréquenter en studio comme au théâtre. Il est possible d'« apprendre » des chorégraphies, en tant que spectatrice et témoin. Par leur fréquentation assidue, j'ai envahi à mon

tour l'espace mental du spectacle ; aurai-je cristallisé en ma mémoire l'éphémère présence du danseur ? Il n'est question que de chercher la danse, la cible, l'esprit, le feu, le sens du mouvement du danseur.

En phase

Chacun sait que la musique est rythme. Lire une partition et la jouer, à un âge où le corps sert plus l'esprit de jeu que le sérieux, inculque une discipline. Le plaisir viendra ensuite. Chacun peut faire l'expérience du rythme, en suivant les chemins de la danse comme de la langue. La musique a besoin d'un corps pour naître ; c'est de là qu'elle rencontre les espaces mentaux de la sonorité. Les chanteurs, les instrumentistes savent que leur corps est sans relâche appelé à perfectionner ses capacités de réaction, de vitesse, d'agilité, pour parfaire leur adresse musicale. Ils connaissent leurs muscles, nerfs, organes utiles au son. Ils explorent tout ce qui, de corporel, peut servir leur art. Ils touchent aux lieux où le corps est soudé à l'âme. Ils gagnent des suppléments de qualités. On les dit réflexes. On les sait discipline d'une démarche inconsciente.

De même, l'écriture joue du corps, sensible à différents rythmes corporels dans lesquels elle se trace. La littérature garde les vestiges des tracés de sa discipline. Ses instruments dénoncent le travail. Les outils littéraires, affûtés en se frottant aux livres, appellent divers maniements à qui écrit sur la création. Mais ils n'imposent pas leur commodité à l'artisan qui s'en saisit. Il lui faudra avant tout apprendre à s'en servir, à se dépêtrer du lyrisme, à voir la

danse. Aussi bien dire également à aimer, car cet interprète qui travaille son art danse pour lui. Il lui faudra souffrir le gain et la perte du jeu, cet acte gratuit, se débrouiller dans les phrasés qui affleurent du chaos inconscient. Et articuler un art labile, en sachant que le corps n'est jamais éloquent. Au prix de cette discipline, les mots sauront rendre le danseur présent.

Un bien-être gagne pourtant votre corps d'observateur sceptique, mal assis, coincé et plié pour la durée incertaine du spectacle. Vous vous sentez réticent à observer les règles strictes d'une participation restreinte ? Détendez-vous... À une époque où tout se mesure à l'aune de soi, il existe un bonheur de contempler la grâce d'un danseur. Permettez-lui de vous dévoiler sa présence. Sa maîtrise corporelle et sa vitesse vous rendent-elles jaloux ? Soyez cigale. La légère Grindel n'était-elle pas l'engeance ailée d'un Éluard entêté de refrains ?