

Analyse sémiotique, identification kinesthésique, engagement du spectateur : quelle réception pour la danse-théâtre ?

CLAUDIA BLOUIN*

Abstract: This paper questions the reception of interdisciplinary in performance arts, more precisely dance-theater. It states that to fully experiment a dance-theater performance, spectator must adopt both semiotic analysis and kinesthetic empathy towards the piece. It also examines new ways of evaluating audience responses to dance such as studies using portable devices on which spectators record their level of engagement towards the choreography, writing methods combining description and analysis of both the performance and the embodied response of the spectator and finally, creative writing workshops answering to watching dance. It concludes that if borders between different art forms have fallen to let them hybrid, the reception to it must also adjust and open to different spectatorial postures in order to engage a dialogue between creators and spectators.

Keywords: dance-theater, reception, semiotic analysis, kinesthetic empathy, interartistic performance

À l'heure où les métissages disciplinaires sont pour ainsi dire la norme sur les scènes occidentales, la question de la réception spectatorielle liée à l'interartistique semble des plus pertinentes à poser. Elle me préoccupe non seulement en tant qu'universitaire, dont la fonction principale est de s'interroger sur ces phénomènes qui touchent aux arts de la scène, mais surtout en tant que spectatrice. Si l'habitude et les études font de moi une spectatrice confortable des salles de théâtre, mon intérêt pour la danse m'amène également à fréquenter les scènes de celle-ci, où je me retrouve souvent prise au dépourvu, ma boîte à outils analytiques et intellectuels n'étant que rarement appropriée pour aborder ces œuvres où le corps est au cœur de la création et donc, de la réception. Théâtre et danse, deux formes d'art qui attendent deux types de spectateurs, du moins deux postures différentes à adopter. Alors, qu'en est-il du métissage entre les deux, qu'en est-il de la réception

* Laval University Québec, Canada, e-mail: claudia.blouin.2@ulaval.ca

de la danse-théâtre¹? Cette dernière appelle-t-elle à un spectateur « métissé » ? Afin de mieux comprendre quelle attitude spectatoriale permettrait l'expérience la plus complète des œuvres issues de la rencontre entre ces deux disciplines artistiques, deux types de réception seront abordés ici : l'analyse sémiotique, abondamment utilisée pour rendre compte des représentations théâtrales et l'identification kinesthésique, qui marque l'échange entre danseurs et spectateurs. À la lumière de la comparaison entre ces deux approches, il semble évident que le métissage danse-théâtre bénéficierait également d'un métissage des postures de réception. Mais comment donner suite à cette façon bicéphale d'aborder la représentation ? Il existe quelques voies, telles qu'une écriture combinant description et analyse du spectacle et de la réaction physique du spectateur ainsi qu'une écriture créative, plus poétique, en réponse à l'œuvre et à ce qu'elle a fait vivre à son public. Voyons donc comment l'ouverture des frontières entre les arts amène l'ouverture d'un dialogue entre créateurs et spectateurs, via une réception repensée.

Imaginons d'abord deux spectateurs se présentant le soir d'un spectacle de danse-théâtre. Le premier fréquente régulièrement les représentations théâtrales. Le deuxième est plutôt amateur de danse. Chacun abordera l'œuvre qui lui sera présentée selon le regard qu'il a l'habitude de porter sur la scène. Règle générale, le théâtre stimule plutôt l'intellect. En offrant une fable, plus ou moins fragmentée, ainsi que toute une panoplie de signes (provenant du jeu des acteurs, des objets présents sur scène, de l'éclairage, de la musique, etc.) à décoder, il appelle à une interprétation qui tient de l'analyse sémiotique, post représentation, à tout le moins post action. La danse, quant à elle, fait plutôt appel au physique, de par une identification kinesthésique, sorte d'empathie corporelle du spectateur aux mouvements effectués par les interprètes sur scène.

La kinesthésie (ou cinesthésie) est la perception consciente de la position ou des mouvements de son propre corps grâce au sens musculaire et à l'oreille interne. Le niveau kinesthésique concerne la communication entre acteurs et spectateurs, comme par exemple la tension du corps de l'acteur ou l'impression qu'une scène peut faire « physiquement » sur le public. Selon l'anthropologie théâtrale de Barba (1995), le spectateur est affecté physiquement par le niveau préexpressif du corps de l'acteur et de la représentation. La danse connaît bien cet impact de la kinesthésie : « Il y a une réponse kinesthésique dans le corps du spectateur, ce qui reproduit en lui en partie l'expérience du danseur². »

¹ Ici, « danse-théâtre » inclura toute forme de rencontre scénique entre danse et théâtre, sans discrimination pour les œuvres qualifiées de « théâtre dansé » ou toute autre acception semblable.

² Patrice Pavis, « Kinesthésie », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Collin, 2003, p. 190.

Bien que cette identification kinesthésique puisse parfois intervenir au théâtre, tel que l'indique la définition de Patrice Pavis ci-dessus, elle appartient principalement au domaine de la danse et en est le mode de réception privilégié.

Nous nous retrouvons donc d'un côté avec un engagement par rapport à la représentation qui soit essentiellement intellectuel et en constant décalage avec l'action qui a lieu sur scène. L'analyse sémiotique d'un élément scénique se produisant toujours un temps après son apparition, le spectateur effectue de nombreux allers-retours entre ce qu'il est en train de voir et ce qu'il a vu précédemment, ajustant son interprétation de chaque nouvel élément en le positionnant par rapport à ceux qu'il a déjà « décodés ». À titre d'exemple, j'ai assisté en 2014 à une représentation du spectacle *Gustavia*, par Mathilde Monnier et La Ribot, où ces danseuses, au début, font semblant de pleurer de façon très exagérée. En bonne spectatrice de théâtre, cette scène m'a portée à réfléchir, à me demander ce qu'elle pouvait représenter symboliquement. Et pendant que je me disais qu'elles ressemblaient à des pleureuses professionnelles de funérailles, je n'étais plus engagée physiquement avec ce qui se passait sur la scène, mais plutôt dans ma tête. Puis, plus tard dans la représentation, après avoir constaté que la thématique de l'image de la femme traversait l'œuvre, je



Fig. 1 : Mathilde Monnier et La Ribot, DANS *Gustavia*, Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, <http://www.montpellierdanse.com/spectacle/gustavia.html>

me suis remise à penser à la première scène des pleurs et à me dire qu'elle représentait peut-être une image péjorative de la femme hypersensible, voire hystérique. C'est dire le décalage temporel qui me séparait à ce moment-là des danseuses en action, dans le présent, alors que ma pensée, elle, était retournée en arrière. Le spectateur ayant une approche plus théâtrale peut donc difficilement vivre l'ici et maintenant de la représentation, trop occupé qu'il est par l'analyse des éléments qui lui sont présentés.

De l'autre côté, la réception de type danse suscite un engagement physique du spectateur, plus ancré dans le temps réel de la représentation, mais ne prenant pas vraiment compte du contexte (culturel, esthétique, social) de l'œuvre présentée sur scène, à défaut d'en faire une analyse. Le spectateur de la performance *Prêt-à-baiser* d'Olivier Dubois, par exemple, peut très bien se laisser porter, durant les 45 minutes du spectacle, par l'identification kinesthésique provoquée par la tension avec laquelle les deux interprètes ne cessent de jouer. Ceux-ci, en effet, débutent par un rapprochement extrêmement



Fig. 2 : *Prêt-à-baiser*, chorégraphie d'Olivier Dubois, 2012, Photo : Boris Mungler, <http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/S%C3%A9quence%20danse.%20Pr%C3%AAt%20%C3%A0%20baiser/S%C3%A9quence%20danse.%20Pr%C3%AAt%20%C3%A0%20baiser/7865.html>

lent qui se conclura, près de 15 minutes plus tard, par un baiser libérateur, mais de plus en plus violent, à mesure que se déploie l'épique musique du *Sacre du printemps* de Stravinski. Chorégraphie des langues, des visages qui se dévorent, puis des corps qui luttent. Cependant, si le spectateur s'arrête seulement à ce qu'il a ressenti physiquement – dans mon cas, à la tension qui m'a gardée sur le bord de mon siège, à l'affût des nuances microscopiques dans les mouvements des deux corps – il risque de passer à côté de toute la profondeur de cette œuvre qui réside notamment dans la métaphore que ce long baiser suggère. En effet, plus qu'à deux hommes qui s'embrassent, c'est à la lutte du désir entre l'Artiste et sa Muse que Dubois veut renvoyer. Pour ce faire, il utilise des signes autres que les corps, le lieu, par exemple, qui dans ce cas-ci est un musée et convoque l'imaginaire relié à l'acte de création. Par contre, si le spectateur ne se fie qu'à sa réception sensorielle de la chorégraphie, il n'aura pas accès à au sens que l'auteur veut en donner.

Il semble que la danse-théâtre, quant à elle, cherche à réunir ces deux postures spectatoriales – sensorielle et analytique – que l'on pourrait juger d'incomplètes, et ce, dans le but d'en exploiter la complémentarité et de susciter un engagement global du spectateur. La danse-théâtre est en effet traversée de signes qui paraissent porteurs de tout un réseau de sens, voir constituant une fable, mais dont la clé semble glisser entre nos doigts. Michèle Febvre donne une description juste de la mobilité des signes proposés par la danse-théâtre, cette qualité qui oblige le spectateur à les aborder autrement que par l'analyse purement sémiotique :

Dans la danse qui nous intéresse ici [théâtrale], la production du sens se fait dans cette traversée d'un monde de signes mobiles (au propre et au figuré) gestuels, visuels et sonores ; on assiste à leur ensemencement réciproque dans une sorte de conduite ludique qui fait déraiper le sens chaque fois qu'on croit le saisir ; circulation et circonvolution des signifiants, entre et sur eux-mêmes, dont les signifiés seraient toujours à venir, débordant l'espace sémantique dans lequel on voudrait les contenir, créant, en quelque sorte, un « suspens » signifiant. Entre l'obvie et l'obtus quand l'évidence, un instant perçue, se trouble et devient caduque. Ailleurs, encore³.

Il semble donc que ces signes qui échappent à l'emprise de notre compréhension intellectuelle tendent à glisser de notre tête à notre corps dans le but de se faire ressentir plutôt que décrypter. Il en est ainsi dans la fameuse

³ Michèle FEBVRE, « Les paradoxes de la danse-théâtre », dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 75.

scène de *Café Muller* de Pina Bausch, citée par Febvre plus loin dans son article, où un des interprètes sépare un couple enlacé, place la femme dans les bras de l'homme. La danseuse glisse, chute au sol et l'enlace à nouveau.



Fig. 3 : Image de la production *Café Muller*, chorégraphie de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 1978. Photo : capture de l'enregistrement réalisé par la télévision allemande. <http://esquizofia.com/2011/06/09/devirdancar-7/>

À cette représentation première se substitue peu à peu, par la répétition et l'accélération de la séquence, la charge énergétique et expressive (au sens des forces en action dans le corps) des mouvements de la femme, s'érigeant et tombant sans arrêt jusqu'à l'épuisement. La répétition, ici, libère le stéréotype et fait accéder la figure à une espèce d'évidence sensorielle, immédiate et violente, supplantant la représentation. Théâtre de la cruauté... ou le sens au cœur de la sensation⁴.

Le sens dégagé par le premier enchaînement de la séquence laisse place à la pure dépense énergétique de la danse, soulignée par les respirations haletantes des interprètes, que le spectateur ressent plus qu'il ne la comprend. L'analyse et l'identification physique, ici, se complètent et permettent au spectateur de vivre pleinement la scène, la dimension sémiotique n'éclipsant

⁴ *Ibidem*, p. 76.

pas la dimension sensorielle et vice versa. Cette combinaison entre stimulation intellectuelle et physique est la principale force de cette scène, et de la danse-théâtre en générale, celle qui fait qu'elle reste imprégnée dans la mémoire des spectateurs qui y ont assisté ou l'ont même seulement vu en vidéo.

Comment, donc, rendre compte de cette réception dialogique, où doivent se côtoyer sens et sensation pour que l'expérience soit complète ? Il me semble que ni la critique journalistique ni les analyses académiques conventionnelles ne permettent de partager adéquatement l'expérience globale de la réception d'un spectacle de danse-théâtre, parce qu'elles n'incluent pas le ressenti physique du spectateur par rapport à ce à quoi il a assisté. En ce sens, certaines études ont été menées afin d'arriver à quantifier le niveau d'engagement du spectateur lors d'une représentation de danse contemporaine, aspect de la réception passablement mis de côté jusqu'à il y a quelques années encore.

Dans « Structure and Aesthetics in Audience Responses to Dance », la chercheuse Kim Vincs propose un outil de mesure en temps réel et en continu de la réponse à la danse pour comprendre les divergences et les convergences de réaction au sein des membres du public. Pour l'étude, elle a utilisé un petit appareil portable que les spectateurs avaient à la main et avec lequel ils enregistraient leur niveau d'engagement par rapport à la représentation. Elle cherchait ainsi à rendre compte de la subjectivité qui découle de la perception du mouvement dans les termes de la spatio-temporalité qui fait défaut dans les analyses sémiotiques. « The result of these experiments show that audiences do display some agreement in their responses to dance, and that choreographic phrasing in the sense of tension and release – increasing expectation and the fulfilment or delay of expectation – has some bearing on these responses. »⁵ Il apparaît donc possible de tirer des conclusions générales quant au ressenti d'un groupe de spectateurs face à un spectacle et donc de dépasser la simple analyse de l'œuvre en tant que telle et prendre en compte scientifiquement son effet sur les êtres qui la reçoivent.

L'auteure Katherine Cornell propose quant à elle, dans son article « Seeing and Experiencing Chouinard : The Body Language of the Spectator », une méthode d'écriture qui combine plusieurs approches afin d'inclure la réponse corporelle du spectateur dans l'interprétation des signes véhiculés par les corps dansants. Sa méthode vise une description qui serait faite par un spectateur « incarné », aussi *groundé* et connecté à ce qui se passe sur la scène que le danseur lui-même. Il s'agira de décrire à la fois ce qui se passe sur la

⁵ Kim Vincs, « Structure and Aesthetics in Audience Responses to Dance », dans Jennifer Radbourne, Hilary Glow et Katya Johanson (dir.), *The Audience Experience: a critical analysis of audiences in the performing arts*, The University of Chicago Press, 2013, p. 132.

scène, mais également dans le corps de celui qui regarde, rendant ainsi compte de la nature événementielle de la représentation. Elle met en application sa théorie en proposant au lecteur sa réponse au solo masculin *Des feux dans la nuit*, chorégraphié par Marie Chouinard en 1999.

Soon the arm movements increase in intensity and speed. He looks like he is tossing a ball between his hands. The actions of the arms affect the torso sending waves of convulsions upward. He succumbs to the crouch by bending his knees and pressing his weight into the ground then his upper body soars into the spread eagle arm position as he stands upright. With head bowed, he resembles a man hung on a crucifix. The light catches the glistening reflective tape on the top of his head.

I find myself holding my breath as his body convulses, as if his movements are trapping the air in my body. This section makes my body feel claustrophobic⁶.

Cet exemple montre bien les trois dimensions offertes par ce type d'écriture : la description de ce que l'interprète donne à voir sur scène, l'analyse des éléments perçus à travers la métaphore de la crucifixion et la réaction corporelle de la spectatrice (en italique dans l'exemple) qui se sent prise à l'intérieur de son propre corps. Ce qui m'amène à penser qu'elle crée une nouvelle manière d'aborder et surtout de partager la réception de la danse, aussi applicable à la danse-théâtre, par un métissage de l'analyse sémiotique et de l'identification kinesthésique. Cependant, si on la compare à l'étude de Kim Vincs, l'évaluation de Cornell est davantage qualitative, en ce sens qu'elle décrit comment son corps réagit, que quantitative, là où les sujets de l'étude devaient simplement donner un degré d'engagement entre 0 et 10. Sans permettre une évaluation statistique de la réception de plusieurs spectateurs d'une même représentation, la deuxième méthode rend tout de même compte beaucoup plus en détail de l'expérience vécue, sans esquiver complètement une analyse tout de même nécessaire à la saisie des signes présents dans l'œuvre et ayant leur résonance chez le public. L'exemple que Cornell donne de sa réception de *Des feux dans la nuit*, tout en étant empreint de sensibilité, remplit les critères d'un papier académique de qualité. Ce nouveau type de critique offre selon moi de grandes possibilités pour entamer un dialogue constructif entre les artistes et les spectateurs/ chercheurs. Il donne accès aux créateurs à la manière dont leur œuvre est non seulement comprise par leur public, mais comment elle les touche physiquement, qu'est-ce qu'elle fait vibrer à l'intérieur de leur corps.

⁶ Katherine CORNELL, « Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator », dans *Ethnologies*, vol. 30, no. 1, 2008, p. 166.

Dans un même ordre d'idées, dans le cadre de *The Watching Dance Project*⁷, le chercheur anglais Matthew Reason, lors d'une expérience réalisée en 2010, a utilisé des ateliers de création littéraire dans le but d'étudier la réponse du public à un spectacle de danse. Par le passé, il avait utilisé le dessin et la peinture dans une visée semblable. Le choix de l'écriture est ici motivé par le défi que représente l'usage du langage pour rendre compte d'une expérience principalement sensorielle. Dans la même optique que ce qui a été discuté précédemment, ses recherches visent à lier les aspects intellectuel et physique de la réception spectatorielle, par la verbalisation d'un phénomène impliquant le corps dans une grande proportion. Voici une phrase écrite par un des participants lors d'un exercice d'écriture spontanée et qui rend compte du lien fondamental qui unit ces deux dimensions de la réception. Elle est suivie du commentaire qu'en fait Reason sur le blog qui documente l'étude :

« Tormented by the body, frozen in stilted motion, a world in which normal movement has become an unfamiliar thing. »

This is something that I suspect we can quite readily agree is an evocative phrase, it is full of affecting imagery, it encourages us to feel what it describes – emotionally and/or physically – rather than that simply see it. Importantly it encourages us to engage in this emotional /physical affect whether or not we have seen the performance that is being described⁸.

Ainsi, le participant réussit à décrire non seulement ce qu'il a vu, mais ce qu'il croit que ressentent les interprètes du spectacle, et donc l'identification kinesthésique qu'il a lui-même vécue en les regardant bouger. On constate alors l'atteinte d'un des objectifs de l'expérience qui était de doter les spectateurs de la danse, et plus globalement des arts de la scène, d'outils leur permettant de s'exprimer sur ce à quoi ils ont assisté et ce qu'ils ont vécu lors de la représentation. S'il s'agit encore là d'une méthode donnant accès au ressenti des spectateurs, le partage auquel il ouvre permettrait également, selon moi, d'entrer en discussion avec les artistes qui pourraient eux-mêmes être inspirés par les œuvres littéraires créées par leur public. Ce qui m'amène à imaginer d'autres ateliers, d'écriture chorégraphique et théâtrale par exemple, où les spectateurs pourraient donner corps à leur réception des œuvres tout en en créant de nouvelles, donnant lieu à un cycle créatif d'expression et de dialogue.

⁷ THE WATCHING DANCE PROJECT, *Watching Dance: Kinesthetic empathy*, [En ligne], 2015. [<http://www.watchingdance.org/>] (15 juillet 2015).

⁸ Matthew Reason, « Tormented by the body », *Dance Audiences Writing Dance*, [En ligne], 8 février 2011. [<http://audienceswriting.blogspot.ca/2011/02/tormented-by-body.html>] (24 juillet 2015).

Aux arts sans frontières qui échangent comme des vases communiquant, il n'en tient qu'au public d'offrir une réception sans limites, à l'écoute de l'intellect comme du corporel et s'exprimant dans l'optique d'un partage qui ferait avancer la recherche universitaire et artistique.

Références

- CORNELL, Katherine, « Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator », dans *Ethnologies*, vol.30, no.1, 2008, p.157-176.
- FEBVRE, Michèle, « Les paradoxes de la danse-théâtre », dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p.75.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Collin, 2003, 447 p.
- REASON, Matthew, *Dance Audiences Writing Dance*, [En ligne], 8 février 2011. [<http://audienceswriting.blogspot.ca>] (24 Juillet 2015).
- THE WATCHING DANCE PROJECT, *Watching Dance: Kinesthetic empathy*, [En ligne], 2015. [<http://www.watchingdance.org/>] (15 juillet 2015).
- VINCS, Kim, « Structure and Aesthetics in Audience Responses to Dance », dans Jennifer Radbourne, Hilary Glow et Katya Johanson (dir.), *The Audience Experience: a critical analysis of audiences in the performing arts*, The University of Chicago Press, 2013, p.129-142.

CLAUDIA BLOUIN is an M.A. student in Littérature et arts de la scène et de l'écran, theater profile at Laval University (Québec, Canada). Her main research interest is interdisciplinarity in performance arts such as dance-theater. Her memoir interrogates the dramaturgic and theatrical potential of music in the choreographic creative process. In order to document her research, she did field studies in France where she interviewed choreographers and music composers. Part of the results were presented in an international conference at Bacau (Romania)'s Vasile Alecsandri University in May 2015. She is also a research auxiliary on an historical synthesis project about theatre in Quebec since 1945.