

**FAVORISER DE NOUVELLES PERSPECTIVES D'ANALYSE D'UN SPECTACLE
D'ART VIVANT ; L'EMPATHIE ESTHÉTIQUE DANS *MILLE BATAILLES DE*
LOUISE LECAVALIER, *COSMIC LOVE* DE CLARA FUREY ET *L'AFFADISSEMENT*
DU MERVEILLEUX DE CATHERINE GAUDET**

CAROLINE GIGNAC

Thèse présentée à l'Université d'Ottawa
comme exigence partielle
de la maîtrise en théâtre

Département de théâtre
Faculté des arts
Université d'Ottawa

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Anne-Marie Ouellet, de m'avoir encouragé, dès l'amorce de mes réflexions, à suivre mes intuitions. Grâce à ses conseils, j'ai pu, au sein de ce mémoire, répondre à des questionnements qui m'habitaient depuis quelques années déjà. Elle a également su, au moment opportun, m'aider à éclaircir mes idées et structurer ma pensée. Au final, elle a participé à l'aboutissement de ce travail en me permettant de mettre à profit ma sensibilité et mon sens de l'analyse.

Je remercie également Guy Cools, Louise Frappier et Sylvain Schryburt. Leurs enseignements lors des différents séminaires ont grandement contribué à l'évolution de ma pensée. La richesse de leurs parcours, a teinté nos discussions et ont fait en sorte d'enrichir mes recherches, en m'encourageant à me frotter à des nouveaux auteurs et autres concepts qui ont élargi mes propres perspectives concernant l'art vivant.

Merci à l'Université d'Ottawa, ainsi qu'à la Société québécoise d'études théâtrales pour leurs bourses d'études. Sans votre appui financier, je n'aurais peut-être pas osé m'aventurer aux cycles supérieurs.

Un merci tout spécial aux trois chorégraphes, Louise Lecavalier, Clara Furey et Catherine Gaudet de m'avoir donné accès à votre travail. Merci pour votre générosité, votre audace et la richesse de vos propositions artistiques.

Mes grandes amies, Clara Grande et Marie Lassiat, merci. Vos encouragements, votre curiosité, votre intelligence et nos rires m'ont aidé à faire de ces deux années de recherche, une joie profonde.

Finalement, merci à celui qui m'accompagne dans tout ce que j'entreprends. Alex, ta grandeur d'âme et ta profonde maturité nourrissent tant de choses et de projets. Tu es mon allié cosmique.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	vi
CHAPITRE I	
SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ.....	1
1.1 La représentation.....	1
1.2 La structure.....	3
1.3 La déconstruction.....	7
1.3.1 La (re)présentation.....	9
1.3.2 La différence.....	11
1.4 La traduction.....	14
1.5 Le spectateur postdramatique.....	17
1.6 Le dynamisme de la sensation.....	24
CHAPITRE II	
QU'EST-CE QUE L' <i>EINFÜHLUNG</i> ?.....	29
2.1 Empathie versus sympathie.....	29
2.2 Les théories fondatrices.....	30
2.2.1 Robert Vischer et la nature de l' <i>Einfühlung</i>	31
2.2.2 L' <i>Einfühlung</i> chez Theodor Lipps.....	35
2.2.3 Jouissance objectivée de soi.....	38
2.2.4 L'empathie et la conscience.....	39
2.2.5 Wilhelm Worringer, l'art abstrait et l' <i>Einfühlung</i>	41
2.3 L'empathie aujourd'hui.....	43
2.3.1 L'empathie et les propriétés de l'objet artistique.....	44
2.3.2 Le changement de point de vue.....	48
2.3.3 Les divers types d'empathie.....	50
2.4 L'expérience esthétique.....	52

CHAPITRE III

Mille batailles, Cosmic Love, L'affadissement du merveilleux

L'EMPATHIE ESTHÉTIQUE AU SERVICE DE NOUVEAUX MODES D'ANALYSE.....	57
3.1 Structurer le ressenti.....	57
3.2 Analyse des trois œuvres.....	58
3.2.1 <i>Mille batailles</i> , Louise Lecavalier.....	58
3.2.2 <i>Cosmic Love</i> , Clara Furey.....	70
3.2.3 <i>L'affadissement du merveilleux</i> , Catherine Gaudet.....	79
CONCLUSION.....	88
APPENDICE A	
DIEGO VELASQUEZ, <i>Les ménines</i> , 1656.....	99
APPENDICE B	
EXTRAITS NOTES DE RÉPÉTITIONS, <i>Mille batailles</i>	100
BIBLIOGRAPHIE.....	102

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'explorer de nouvelles perspectives d'analyse de spectacles d'arts vivants. De façon plus particulière, nous observerons de quelles façons le ressenti d'un spectateur peut devenir un élément à prendre en considération lorsque vient le temps d'amorcer une réflexion de fond concernant une représentation. Pour ce faire, nous nous intéresserons, au concept d'empathie esthétique ou *Einfühlung*, dans leur nomination actuelle et d'origine. L'objectif de cette recherche, consiste donc à mettre en application les théories qui définissent ce phénomène, avec des observations personnelles provenant de mon propre ressenti, au sujet de différentes créations de danse contemporaine. Pour cela, nous nous intéresserons à trois œuvres, c'est-à-dire *Mille batailles* de Louise Lecavalier, *Cosmic Love* de Clara Furey et *L'affadissement du merveilleux* de Catherine Gaudet.

Lorsque vient le temps d'amorcer l'analyse d'un spectacle d'art vivant, on propose majoritairement d'utiliser une approche sémiologique. Bien que cela permette de révéler de nombreux signes de la représentation, j'ai tenté ici de percevoir comment mon ressenti de spectatrice, et plus particulièrement mon rapport empathique avec les œuvres, me permettait d'entrer en contact de manière inusitée et plus pointue avec différentes composantes des créations. Au cours du premier chapitre, nous exposerons globalement les limites de la sémiologie, qui en se concentrant sur le rapport entre signe et référent peut nous amener à passer à côté de ce qui constitue la force de plusieurs œuvres contemporaines. Nous verrons, entre autres, que la théorie théâtrale peut adopter une approche moins dogmatique, tout en demeurant aussi rigoureuse. Au second chapitre, nous découvrirons l'ensemble des théories qui ont constitué la formation du terme *Einfühlung* et verrons ce que le concept permet d'adopter comme type d'approche et angles de vue. Finalement, au dernier chapitre, mon expérience esthétique empathique sera détaillée, tout en revenant sur les théories abordées. Il sera ainsi démontré de quelles manières l'intégration du ressenti permet de saisir des observations inusitées et que l'empathie constitue une riche activité sensorielle, physique et intellectuelle.

Mots clés : empathie esthétique, analyse de la représentation, théâtre, danse contemporaine, esthétique de la réception.

INTRODUCTION

Description du champ d'études

Ce projet de recherche est né d'un véritable questionnement de spectatrice. Dans le cadre de mes études universitaires au premier cycle, je dus produire à maintes reprises un travail de fond portant sur l'analyse d'un spectacle d'art vivant. J'étais parfois face à des œuvres qui engageaient mon ressenti de façon subtile ou encore me déstabilisaient, parce qu'il me semblait que celles-ci ne convoquaient pas mon implication de manière traditionnelle, c'est-à-dire en tant qu'observatrice de signes. En effet, j'avais souvent l'impression qu'elles s'immisçaient en moi et c'est pourquoi, je pris l'habitude, au départ de manière inconsciente, d'utiliser mon ressenti de spectatrice afin de nourrir mes analyses. Je découvrais alors qu'il m'était possible de dépasser les simples grilles ou éléments d'observations auxquels on m'avait appris à me référer. Cette recherche correspond ainsi à l'évolution des mes interrogations qui m'ont mené jusqu'au concept d'empathie esthétique.

Portés par la modernité puis par la postmodernité, le théâtre, la danse contemporaine ainsi que les arts visuels ont subi conjointement de grandes transformations. Avec la montée de l'individualisme et du subjectivisme, l'intérêt pour l'individu a fait naître de nombreuses pensées philosophiques liées à la pratique artistique comme par exemple sur le rôle de l'artiste dans nos sociétés ainsi que les notions de collectivité et d'identité qui en découlent. Cela prend forme notamment, par l'utilisation du corps comme voie de transmission et de dialogue. Le corps artistique n'est plus utilisé uniquement pour sa valeur esthétique, mais aussi comme d'un tremplin vers le corps social. Autrement dit, sa présence n'évoque pas uniquement des caractéristiques physiques, mais nous renvoie aussi à notre rapport à celui-ci-, à son existence en tant que véhicule appartenant à un univers, à la fois, collectif et identitaire. Autant dans le discours philosophique,

qu'artistique et même encore esthétique, il devient un réceptacle, un puissant vecteur de sens et d'idées.

Les chemins chorégraphiques qu'emploient les créateurs laissent souvent des traces dans le corps et dans l'imaginaire des spectateurs et c'est aux possibilités réflexives qui surgissent de ces dernières que nous nous intéresserons. En dehors de l'étude de l'esthétique de la réception, ces impacts sensibles de la représentation pourraient devenir un tremplin vers une analyse riche, diversifiée et pointue sur le spectacle vivant. Les grilles d'analyses existantes sont davantage orientées vers les signes de la représentation ; espace scénique, décor, lumière, rythme, costumes, rapport au public, etc. Toutefois, la participation affective du spectateur qui, elle, se fait de plus en plus solliciter, peut devenir l'occasion de s'insérer à l'intérieur de la représentation, de s'y projeter et cela afin d'en faire émerger une réflexion à la fois originale et éclairante. À ce propos, cette forme de participation où le spectateur propulse sa présence subjective par l'imaginaire à l'intérieur de l'objet artistique, fait référence à un terme allemand ; *Einfühlung*. Ce concept, qui signifie « sentir dans », se traduit plus précisément par l'idée d'empathie esthétique, autrement dit, observer la représentation par l'intérieur. Dans cette optique, en dépassant la frontalité du geste, le spectateur est convoqué à un rapport plus personnel voire plus intime à une œuvre et cela peut parfois être déstabilisant. Le corps du danseur, quant à lui, révèle, à la fois un rapport d'altérité, mais également un rapport de proximité avec l'enveloppe charnelle du spectateur. À l'époque actuelle, nous sommes couramment convoqués à assister à des œuvres qui déplacent la valeur esthétique du mouvement. Il peut être judicieux d'avoir recours à ce type de propositions artistiques afin d'engager une réflexion autour de la répercussion du geste, qui s'organise entre le corps du danseur et celui du spectateur, à savoir entre l'espace de la scène et celui de la salle.

On peut constater que les nouvelles pratiques hybrides et interdisciplinaires en art contemporain suppriment de plus en plus les frontières entre les disciplines. En ce sens, et dans le domaine des arts vivants, les codes de la représentation auxquels nous étions habitués sont davantage ébranlés, ce qui a parfois pour conséquence de laisser le spectateur avec une sensation d'étrangeté. En d'autres termes, comme certains des spectacles remanient les composantes scéniques conventionnelles, cela peut avoir pour effet, chez le regardant, de laisser une impression d'irrégularité, ou encore de produire une expérience d'une singularité déroutante. Suivant cette idée, le dialogue entre observé et observant devient également plus prononcé puisque les propositions artistiques convoquent le spectateur à de nouvelles formes de participation et d'implication, qu'elles soient visibles ou non. Les moyens pour déstabiliser les attentes du spectateur sont multiples, ce peut-être en l'invitant à même l'espace scénique, ou en retirant certains éléments phares de la représentation tel que le texte ou l'acteur, par des effets sonores et visuels prononcés, etc. Dans le cadre de ce projet de recherche, nous nous intéresserons plus précisément à des œuvres de danse contemporaine. Ce genre artistique semblait tout à fait à propos puisqu'il témoigne de la mutation des enjeux corporels et identitaires. En effet, en danse la notion de personnage étant à peu près absente, on utilise plus librement le corps du danseur afin de questionner notre rapport à nous-même, aux autres et à notre environnement. On peut être porté à croire que ces interrogations nous atteignent différemment, puisque la présence du danseur n'est pas filtrée de la même manière que celle d'un acteur pour son personnage. L'utilisation de la voix et du langage parlé étant majoritairement exclus, on entre plus directement en contact avec quelque chose de brut, qui a même tendance à nous ramener à notre propre enveloppe corporelle ainsi qu'à notre identité personnelle.

Travailler à partir d'un corpus d'œuvres issues de la danse contemporaine semblait à propos, non seulement à cause de l'ouverture des significations possibles menées par le geste, mais aussi, à cause de leurs répercussions directes sur le corps du spectateur. En se manifestant à travers le ressenti du regardant, ces empreintes invisibles continuent de murir au-delà de la représentation, au sens où le corps en conserve une certaine mémoire. Ce dernier semble plus propice à garder les traces de cet acte sensible, puisque plusieurs répercussions s'inscrivent en tant qu'expérience vécue et non pas uniquement comme simple contemplation. De ce point de vue, et en s'appuyant sur une étude du concept de l'empathie esthétique, nous tenterons de découvrir comment ce ressenti peut être utilisé à des fins d'analyse, en faisant se rencontrer des éléments caractéristiques du concept avec des observations sensibles de trois œuvres chorégraphiques.

Problématique(s)

C'est en suivant ces idées que sera posée la question qui suit : comment le concept d'empathie esthétique peut-il favoriser de nouvelles perspectives d'analyse d'un spectacle d'art vivant ? Comme avancé précédemment, le processus d'analyse se base habituellement davantage sur les signes distinctifs de la représentation, que sur la participation sensorielle du spectateur. En effet, ces signes sont utiles à l'analyse, cependant les formes actuelles imposent d'aller plus loin dans la compréhension, de dépasser ce qui est observable par l'ouïe et le regard et de puiser dans ce qui nous transperce et nous traverse. Et ce, pour aller au-delà de l'incompréhension, de l'étonnement et même parfois du malaise que procurent la rencontre de plusieurs œuvres contemporaines. C'est pourquoi, dans l'optique que le discours entre l'œuvre et le spectateur soit de plus en plus approfondi, il semble dorénavant nécessaire de développer différents outils afin que les modalités d'appréhension de la représentation s'ouvrent à de nouveaux modes d'analyse. Les

concepts théoriques envisagés lors d'une analyse auraient avantage à tenir compte d'une certaine forme de médiation culturelle, c'est-à-dire de créer des ponts entre la représentation et le regardant. Ce que l'on entend par là, c'est le fait qu'il est parfois difficile pour un étudiant de simplement entrer en contact avec l'œuvre. Cette frontière qui peut, de temps à autre, être rigide, mérite d'être dépassée afin qu'il soit possible d'appréhender une création artistique sous des angles d'approche variés et ce, dans l'objectif d'enrichir le discours réflexif. Par exemple, les codes esthétiques en danse contemporaine déplacent l'horizon d'attente du spectateur et imposent à ce qu'on s'y attarde différemment. Le théoricien Michel Bernard formule ce constat de cette façon :

Le concept de corporéité tel que je l'ai proposé en 1989 revêt un sens encore plus fondamental, puisque le spectre sensoriel hétérogène et aléatoire par lequel je le définissais apparaît maintenant comme l'épiphanie seulement du devenir radical et incessant d'un imaginaire immanent à la sensorialité. (Bernard, 2011, p. 78).

L'auteur avance ici que la représentation du corps en art peut engendrer une rencontre fructueuse entre l'imaginaire et la sensation. Selon Bernard, l'art serait avant tout une expérience cognitive. La réflexion esthétique devrait alors être essentiellement symbolique et sémantique, ce qui tiendrait davantage compte de ses réels modes d'énonciations. Cette posture permet aussi de se demander ce que peut induire la sensation en tant que vecteur d'analyse. En ce sens, Michel Bernard met de l'avant un vrai problème. C'est-à-dire qu'il apparaît comme nécessaire d'élargir la provenance des discours théoriques, de façon à être davantage en adéquation avec ce que l'art vivant propose comme esthétiques et comme langages. Cela pourrait également avoir comme effet de rapprocher le dialogue entre praticien et théoricien. Faire intervenir l'affect à l'intérieur du cadre de l'analyse, rendrait l'acte de réflexion encore plus personnel et cette part intime de soi pourrait se révéler à travers le discours réflexif.

Hypothèse(s)

De manière plus précise, nous tenterons de déterminer s'il est possible d'utiliser le ressenti du spectateur qui se projette dans l'œuvre, afin d'améliorer la réflexion entourant la représentation. C'est ce qui fut décrit précédemment comme étant le « sentir dans ». C'est une des raisons pour laquelle le concept de l'*Einfühlung* pourrait permettre de développer de nouvelles méthodes d'analyses ; parce que la subtilité du ressenti et sa richesse deviennent l'opportunité de saisir un nouveau vocabulaire et de constituer de nouvelles orientations théoriques. Traiter de l'art vivant à partir de cette posture pourrait également fournir d'autres paradigmes qui permettraient de mieux rendre compte des représentations actuelles. D'une certaine manière, en prenant conscience de notre participation sensible à une œuvre, nous découvrons, par le fait même, que l'expérience esthétique s'articule en marge de certains critères d'appréciation, qui eux appartiennent davantage au jugement esthétique à proprement parler. Il est également à noter, que ce travail de recherche ne constitue pas un affront aux éléments d'analyses qui sont déjà utilisés mais plutôt un mode d'analyse complémentaire. En revanche, ce projet correspond à la revalorisation d'une composante souvent méprisée (le ressenti) qui, dans un contexte où l'art vivant remue ses instances expressives, pourrait devenir l'occasion d'un discours qui s'arrime plus efficacement à ces transformations.

Les créations *Mille batailles* de Louise Lecavalier, *Cosmic Love* de Clara Furey ainsi que *L'affadissement du merveilleux* de Catherine Gaudet se sont avérées des objets d'études idéaux afin de mettre à l'épreuve notre méthode d'analyse expérimentale. Par exemple, nous pourrions considérer que l'utilisation de la répétition, du mouvement minimaliste et de l'absence de caractère du genre stéréotypé au sein de la réalisation de Louise Lecavalier peuvent augmenter l'effet empathique chez le spectateur. Par l'échappement d'un caractère typé, la chorégraphe et interprète

permet un phénomène d'identification non pas uniquement psychologique, mais plutôt sensoriel. La répétitivité du geste et son aspect familier, quant à eux, incitent le regardant à adhérer à la représentation par le biais d'un phénomène presque hypnotique. Le spectateur est ainsi amené à se projeter à l'intérieur du mouvement plutôt qu'à en demeurer simple observateur. Ensuite, chez Clara Furey, on peut distinguer un travail axé sur la temporalité ainsi que sur la patience. Ces deux principes, stimulent le spectateur d'une manière inaccoutumée, c'est-à-dire par une gestuelle qui s'approche davantage du modelage et de l'image, que de la chorégraphie. Le regardant est ainsi amené à s'insérer à même un paysage ; à tenter de décoder chaque émanation, qu'elle soit visuelle ou auditive. Pour Catherine Gaudet, on assiste à la déconstruction des codes chorégraphiques et même dramaturgiques. Elle s'amuse à déjouer nos attentes, en maintenant une certaine ambiguïté tout au long de la proposition artistique. Cela confère une instabilité qui peut nous amener à nous arrimer davantage au parcours des danseurs et ce, grâce à la ritualisation de l'effet de groupe.

Cadre théorique

Le terme *Einfühlung* fut utilisé au départ dans un ouvrage du philosophe Robert Vischer à la fin du XIXe siècle pour traiter de la relation esthétique particulière véhiculée entre le sujet et une œuvre d'art. Quelques années plus tard, Theodor Lipps développa le concept en précisant cette fois la position active du spectateur dans l'œuvre artistique. Selon-lui, le plaisir esthétique proviendrait indirectement de cette activité, puisqu'elle permettrait au sujet de faire l'expérience de lui-même à travers les divers langages de la création artistique. L'art devient alors l'accès à la sensation de soi agissant dans l'œuvre. Il présuppose également un réinvestissement organique des mouvements d'autrui, qui eux, seront au cœur de l'expérience esthétique empathique.

Au cours de ce mémoire, nous survolerons différentes théories qui ont contribué, soit à définir ce que constitue le phénomène de l'empathie esthétique, soit à expliquer comment la sensorialité est liée à un discours réflexif et éclairant. L'expérience esthétique, si complexe soit-elle, induit forcément une certaine subjectivité. Il est alors plus ardu de dresser des théories esthétiques qui se formulent sous une organisation de cause à effet. Cela nécessite conséquemment un discours théorique qui s'oriente vers des éléments intégrant davantage l'affect de chaque observateur participant. On peut aussi relever à travers l'étude des trois œuvres, que lorsque le corps est le principal vecteur de la représentation, comme pour la danse contemporaine, son usage suscite plus naturellement un rapport intersubjectif. Le philosophe Edmund Husserl témoigne de ce constat en soulignant le procédé d'identification entre la chair de l'un et de l'autre :

Un corps extérieur, un corps qui apparaît à l'extérieur de ma chair dans une orientation là-bas ne peut éveiller la représentation d'une chair pouvant être à cette place que par le fait que ma chair laquelle est la seule à être constituée de façon originale, peut être pensée à la place de là-bas, sous cette forme qu'elle peut y aller. (Husserl, 2001, p. 123).

Aussi, afin de traiter de cette sorte de rencontre des chairs, l'auteur Michel Bernard emploiera, quant à lui, le terme *corporéité*. Ce dernier trouverait sa définition dans ce qui intervient lorsqu'on convoque la question du corps en tant qu'entité philosophique et sensorielle et non pas scientifique, comme de son unique représentation physique et matérielle. Dans son livre publié en 2011, *Généalogie du jugement artistique* il évoque son insatisfaction face à la conception occidentale du corps. Selon-lui, l'art contemporain remet non seulement en question l'unité réelle ou possible du corps, mais déconstruit le concept lui-même en faisant naître celui de *corporéité*. Conséquemment, on y propose une nouvelle approche théorique, cette fois intrinsèque à la sensation, et ce, afin de développer un discours qui soit plus fidèle aux enjeux de la représentation du corps, notamment en danse contemporaine. L'objectif est donc de dévoiler le processus imaginaire, de faire émerger une valeur fondée sur la pluralité et l'instabilité. Le discours réflexif

en art est possiblement demeuré trop restreint par sa directive idéologique, bien que divers auteurs et concepts aient déjà ébranlé les structures binaires et ce, en mettant de l'avant des notions plus fluides. Nous faisons ici, entre autres, référence à des théories comme la phénoménologie dont Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty sont les deux principaux penseurs. Leurs travaux proposent une vision du monde plurielle où l'expérience sensible du sujet et son rapport au monde qui l'entoure, sont davantage pris en considération. Du côté de l'analyse, nous avons vu des approches plus structuralistes, comme celle d'Anne Ubersfeld par exemple, laisser la place à des théories de la réception. Ces mouvements ont eu comme conséquence de voir apparaître des postures moins codifiés et moins dogmatiques, comme l'étude des genres par exemple, ou encore celle de la performativité. En effet, en tournant l'intérêt vers le spectateur, il fut possible d'ouvrir la réflexion à des enjeux qui s'inscrivent davantage autour de l'identité de ce dernier, ou encore qui concerne la participation de l'art dans nos sociétés et les paramètres qui sont convoqués pour le manifester. En définitive, nous tenterons donc ici, de reconnaître de quelles manières nous sommes amenés par empathie à nous propulser dans une œuvre et comment la résultante sensible peut s'inscrire au sein d'analyses rigoureuses.

Méthodologie

Une analyse approfondie des spectacles *Mille Batailles*, *Cosmic Love* et *L'affadissement du merveilleux* sera effectuée. Lorsque vint le temps de statuer de la méthodologie qui allait être priorisée pour ce projet de recherche, la possibilité de recenser à travers un questionnaire préétabli les observations des spectateurs au sujet de la première œuvre, c'est-à-dire celle de Louise Lecavalier, fut évoquée. Toutefois, en choisissant cette démarche je priorisais une approche quantitative afin de tenter d'élucider si la valeur du ressenti demeure crédible au travers du

processus d'analyse. Je dus alors reconnaître que cela ne concordait pas réellement avec mes questionnements concernant la pluralité des discours. En cherchant à démontrer que nous nous rejoignons tous à travers nos observations, j'avais le sentiment que je conservais une certaine forme de rigidité dans mon processus et cela me semblait contradictoire. C'est la raison pour laquelle deux autres œuvres se sont ajoutées à mon corpus, afin de produire une approche plus qualitative, basée sur mes sensations personnelles. En suivant cette méthode, je cherchais davantage à comprendre de quelles façons mon ressenti était intrinsèquement lié aux diverses composantes de l'œuvre et comment il m'est possible de l'utiliser en tant que discours d'analyse. En ce sens, lorsque viendra le temps de traiter de mes observations subjectives, j'utiliserai la première personne du singulier afin de clarifier ma position de spectatrice, ou bien encore de chercheuse. Lorsque j'emploierai le « Nous », ce sera dans l'objectif d'étendre ce qui est observé à un public plus large, aux spectateurs de manière générale. Cela peut, par exemple, correspondre à des considérations sensibles que l'on peut faire de façon globale, mais qui n'appartiennent pas intrinsèquement à mon expérience esthétique empathique.

En début de parcours, j'ai eu la chance d'assister à quelques répétitions du spectacle *Mille batailles*, ce qui m'a permis de comptabiliser par écrit plusieurs notes témoignant de mon ressenti. Cela a d'ailleurs fait en sorte que j'ai accumulé plusieurs éléments qui sont directement accolés à mon expérience esthétique empathique. Je me suis également penchée sur ce qu'ils pouvaient nourrir comme réflexion et comme discours avec l'œuvre. De plus, grâce à la captation vidéo de chacun des spectacles, il me fut possible de retourner à tout moment aux objets d'études. Par conséquent, j'exposerai dans une première partie ce qui apparut, à la lumière de mes recherches sur l'empathie, comme étant le socle de l'analyse, c'est-à-dire la relation étroite entre un signifiant et un signifié et les raisons qui m'ont poussé à le mettre en doute. J'amorcerai également quelques

considérations concernant l'intérêt d'utiliser la sensation à travers le processus réflexif et sur ce qui témoigne de cette nécessité. Par la suite, en seconde partie, il s'agira de saisir ce à quoi correspond l'*Einfühlung* ou encore l'empathie esthétique, et de découvrir en quoi ce phénomène peut être prometteur pour l'analyse d'art vivant. Pour terminer, j'exposerai mes propres observations sensibles au sujet de chacune des œuvres du corpus. Celles-ci seront également rattrapées par des principes théoriques formulés au cours des premières parties du développement.

CHAPITRE 1

SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ

1.1 La représentation

Dans le premier chapitre du texte *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Michel Foucault prend comme exemple le tableau *Les Ménines*¹ de Diego Velasquez pour questionner la position du spectateur. Peinte vers 1656, cette œuvre du peintre espagnol explore la question des perspectives.

Ce que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit, - malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits.
(Foucault, 1966, p. 31)

Cette peinture, par la mise en abîme, nous fait prendre conscience que tout est représentation, c'est-à-dire que le réel est fragmentaire puisque notre perception omet plusieurs plans. En ce sens, elle se constitue inévitablement de lacunes, d'absences et d'inattentions. Celle-ci nous fait également réfléchir, grâce à l'effet du miroir, sur ce qui sort du cadre. En ce qui concerne l'analyse de la représentation en arts vivants, cela nous permet d'observer que ce n'est pas parce que quelque

¹ Cette peinture nous plonge à l'intérieur de l'atelier de Diego Velasquez. On nous y positionne en tant que spectateur, puisque nous observons l'envers d'une toile qui est en cours de création. Nous apercevons donc le peintre, une jeune fille ainsi que des suivantes, un chien, une gouvernante et deux nains. L'artiste, a le regard porté vers l'avant, qui correspond, en outre, à notre position de spectateur et semble observer le modèle manquant à l'image. Du côté jardin on remarque un miroir à l'intérieur duquel se profile deux visages. L'homme et la femme ne sont pas présents dans la toile, ce qui nous donne un aperçu concernant les éléments qui débordent de la représentation et qui nous échappent. Cette œuvre est célèbre pour les points de vue qu'elle permet de mettre en valeur.

chose n'apparaît pas à l'intérieur d'un cadre, qu'il en est forcément absent. Ainsi, les éléments priorités lors de l'ébauche d'une première analyse, pourraient bien avoir un impact sur ce qui permettra d'être révélé par la réflexion et, surtout, sur ce qui, éventuellement, pourrait être escamoté. Ce que nous tentons ici de montrer suggère que, bien qu'une structure soit nécessaire afin d'encadrer judicieusement l'analyse, il n'en demeure pas moins que le choix des instances qui sont au cœur de l'amorce du raisonnement, pourraient bien avoir un impact majeur sur les possibilités réflexives qui en découleront. Suivant cela, le choix des éléments à observer, serait tout sauf banal.

Pour revenir à la métaphore que propose cette toile, la disposition des protagonistes nous invite à nous questionner sur la position du sujet regardant, en tant qu'observateur. Il existe une relation étroite entre le créateur de l'œuvre et son récepteur et au moment de la transmission, un écart est presque inévitable entre le désir artistique et la réception qui en suit. Cela impose donc un lâcher prise chez l'artiste sur ce qu'il souhaite partager. On peut se demander s'il s'agit là d'un vrai problème ou au contraire de l'intérêt propre à l'analyse d'une création artistique ; chacun des détails, ici minutieusement inscrits par le peintre, évoquent à celui qui observe désormais, quelque chose qui a muté, qui est dorénavant presque étranger à la réalité que peuvent observer les gens qui participent à la scène. En ce sens, il semble approprié de concevoir une création artistique comme un espace qui ouvre le champ des possibles, plutôt qu'un lieu où chaque chose est strictement définie et incite à ne dévoiler qu'une seule vérité. Suivant cela, questionner cette construction pourrait nous conduire à éprouver les grilles d'analyse – et dans ce cas elles sont évoquées de façon imagée par la présence du cadre de la toile - à savoir si elles peuvent amener à faire disparaître ou sinon restreindre les possibles observations. Peut-être aurions-nous là une problématique appartenant à la réflexion en art, où la richesse du discours proviendrait davantage des possibilités

de dialogue avec une œuvre, plutôt que de la capacité de l'analyste à identifier certains signes. Lorsqu'il s'agit d'amorcer une réflexion à partir d'une création artistique, nous cherchons volontairement à étendre le discours et à multiplier les perspectives.

1.2 La structure

Cette introduction à travers l'exemple du tableau *Les Ménines* permet d'aborder la façon dont le savoir se construit au XVI^e siècle et la manière dont cela a influencé notre langage et notre raisonnement, c'est-à-dire la façon dont nous relions une familiarité et une signature. C'est par la ressemblance et la similitude que les choses s'organisent à l'intérieur de notre discours et ses structures mentales. En s'administrant sous le joug des affinités, ce système rapatrie chaque élément en créant une région centrale et directive du sens. Ainsi, l'ordre attire à lui ce qui crée de la positivité, ce qui permet, pour l'épistémè de la Renaissance, d'engendrer de la cohérence. Ce qu'il faut observer à travers cela, c'est le fait que toute structure engendre aussi une élimination et donc un triage qui s'effectue par un système sous-jacent. Par exemple, tel que l'énonce Foucault, le monde est mené à l'époque, par quatre principes essentiels de la ressemblance, qui sont : la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'*analogie* et la *sympathie*, à se replier sur lui-même à se redoubler ; « Le semblable enveloppe le semblable, qui à son tour le cerne, et peut-être sera-t-il à nouveau enveloppé, par un redoublement qui a le pouvoir de se poursuivre à l'infini. » (Foucault, 1966, p. 36) Cela rappelle l'inhibition de l'univers des possibles que mettait de l'avant le tableau de Velasquez. Alors que nous observons la répétition du même et de ce qui s'organise par effets miroirs, on peut se demander ce qu'il en est dorénavant du potentiel de la différence, de ce qui a été mis de côté : qu'avait-il à offrir et qu'aurait-il pu engendrer s'il n'avait pas été relayé en marge de la médiane ? Afin de rejoindre cette perspective avec celle de l'analyse de la représentation,

nous prendrons pour exemple le questionnaire de Patrice Pavis, élaboré durant les années 1980. Construit à partir de l'énumération de certains éléments scéniques, ces derniers apparaissent comme la ligne médiane du sens évoquée plus haut : « Caractéristiques générales de la mise en scène, Scénographie, Système des éclairages, Objets, Costumes, maquillages, masques, Performances des acteurs, Fonction de la musique, du bruit, du silence, Rythme du spectacle [...] » (Pavis, 2005, p. 42) Bien que ceux-ci demeurent un point d'ancrage au discours réflexif, ils distribuent néanmoins la ligne directrice que prendra ce dernier. On observe également que le type de structure, ici priorisée, s'articule par une équation binaire entre signifiant et signifié et que la plupart des éléments sont observables par la vue ou l'ouïe et permettent donc d'identifier une chose par sa présence physique. Pour revenir au texte de Michel Foucault, cela agit comme les paramètres permettant d'établir les conditions du discours et ceux-ci tendent davantage à laisser la place à ce qui crée rapidement et aisément de la cohérence ; l'incertain ou même encore le rare sont, dans ces circonstances, plus facilement outrepassés. Pour l'analyse de la représentation, il semble qu'une plus grande notoriété soit attribuée au vérifiable, à ce qui est perceptible visuellement et cela est facilement justifiable, puisque le sens apparaît pour tous comme étant plus accessible. Toutefois, comme nous le verrons plus loin au cours de cette recherche, la sensibilité du spectateur, bien qu'elle soit invisible, pourrait, elle aussi, participer à l'émission du discours. À ce moment, il ne s'agit pas de défendre cette posture, mais plutôt d'amorcer une réflexion par rapport à notre difficulté à créer du savoir - ou encore simplement du discours savant - à partir de l'intouchable, de l'inconstant, de l'invérifiable et du périssable.

Dans son essai, Michel Foucault affirme l'idée d'une archéologie de la connaissance et cela nous amène à questionner la manière dont l'ordre binaire produit des codes et engendre une réticence vis-à-vis notre volonté à les laisser tomber, c'est-à-dire à quitter le lieu du commun pour

appréhender le différent et l'incertain. Bien que la structure ne semble pas s'organiser par le biais du pouvoir et affiche une souplesse approximative, elle impose, malgré tout, une primauté vers ce qui se rattache à la similitude : « La similitude devient alors le combat d'une forme contre une autre – ou plutôt d'une même forme séparée de soi par le poids de la matière ou la distance des lieux. » (Foucault, 1966, p. 35). On peut constater que c'est par un rapprochement géographique, par une proximité, mais aussi par des cercles concentriques, ou une forme de parenté, une capacité à créer des ensembles, par une puissance d'assimilation, bref par différents exemples, que le rassemblement de certains éléments, se fait inévitablement au profit d'autres. Cette instance semble banale, puisqu'elle répond alors à un besoin de compréhension du monde, mais bien que cette façon de faire corresponde à un mode opérationnel, il est néanmoins possible de questionner la problématique de sa répétition et de son essoufflement. Dans *Les mots et les choses*, Foucault parle du semblable, du fait que le même s'attire, qu'il crée des ensembles et opère donc une certaine force d'attraction. Cependant, cette catégorisation servait auparavant à faire parler le monde, à découvrir ce qu'il a à nous dire sur lui et son fonctionnement. Ces principes, à la Renaissance, furent même employés comme étant la poésie de l'existence parce qu'il semblait alors pour l'Homme que ce système sous-jacent créait une organisation et permettait donc, en quelque sorte, de se révéler à nous. On parle donc d'équilibre, d'une certaine cohésion dans ce qui constitue la société et son mode de fonctionnement.

Comme *catégorie de pensée*, elle applique à tous les domaines de la nature le jeu des ressemblances redoublées ; elle garantit à l'investigation que chaque chose trouvera sur une plus grande échelle son miroir et son assurance macroscopique ; elle affirme en retour que l'ordre visible des sphères les plus hautes viendra se mirer dans la profondeur la plus sombre de la terre. (Foucault, 1966, p. 46)

Il s'agit d'une forme de savoir, parce qu'il semble alors que tout se répond et, est donc, d'une certaine manière, inter-relié. Toutefois, à l'heure actuelle, cette façon de concevoir notre

environnement dicté par un absolu s'est estompée, puisque l'épistémè moderne place l'individu en son centre et lui-seul en dicte les contours. Une tendance demeure toutefois, c'est-à-dire, celle de créer des ensembles, de chercher le semblable et même la catégorisation, pour en évoquer également l'épistémè classique. Ce que l'on tente d'apercevoir ici, c'est le fait que malgré la distance temporelle qui existe entre ces visions, une prédisposition semble réapparaître de manière récurrente ; pour quelles raisons, bien que les procédés soient différents, arrive-t-on à observer une propension à prioriser la similitude ?

Comme il fut évoqué plus haut, la similitude, la catégorisation et donc la structure binaire laisse percevoir un éventuel problème lié à la réitération et au vase clos. Si l'on se tient habituellement au visible lorsqu'il s'agit de retenir des éléments participant à l'analyse d'une création artistique, il est supposable que nous serons confinés à un certain type d'interprétation ou, du moins, à en restreindre le discours. Serait-il alors possible d'envisager des éléments qui permettent le mouvement, c'est-à-dire qui soient métamorphosables et non reliés à quelque chose d'immobile ? Précédemment, nous évoquions le lien étroit et la relation particulière qui existe entre l'artiste et le récepteur de l'œuvre. Cette nouvelle perspective, pourrait également donner lieu à une mise en question concernant ce rapport intime, ce contact particulier. En ce sens, la froideur de certains éléments d'une grille d'analyse, liée au caractère impersonnel de leur angle de vue, aurait possiblement comme tendance de soustraire au discours cette liaison haute en perspectives et en observations. Cette posture envisageable permet également d'engendrer plus d'écoute entre le théoricien et le créateur plutôt que de s'en tenir à deux sphères distinctes, sans rapprochement ni influence.

1.3 La déconstruction

Comment faire alors pour déjouer la ressemblance ? Dans une perspective évolutive et de renouvellement, il semble plus opérant d'envisager des concepts mouvants et malléables, au détriment de quelques-uns plus statiques. Suivant cela, une crainte propre à la théorie théâtrale serait, entre autres, que le langage scientifique devienne inopérant par rapport aux œuvres proposées. Cela serait regrettable puisque le dialogue entre la théorie et la pratique, lorsqu'il se fait en cohésion, permet à la fois de questionner la pratique, mais également les sociétés à l'intérieur de laquelle elle s'inscrit. Au-delà de cela, il serait aussi regrettable qu'il faille autant de concepts théoriques que d'artistes, car encore-là, le discours pourrait demeurer impénétrable et hermétique. C'est la raison pour laquelle, nous introduirons ici un concept phare de la pensée de Jacques Derrida. Bien que les idées de ce dernier puissent, elles-aussi, être parfois nébuleuses, il serait dommage de mettre de côté un discours permettant de répondre à divers questionnements, qui furent déjà évoqués dans cette recherche. Nous verrons qu'il ne s'agit pas ici de prendre pour acquis un discours et de l'appliquer à la lettre – ce qui reviendrait au même que de s'attarder uniquement à une grille -, mais bien d'envisager certaines dispositions philosophiques et conceptuelles, qui par leur angle d'approche, permettent d'orienter le regard de l'analyste à de nouvelles attentions et qui, tout en étant efficaces, soient hors du cadre rigide d'une structure.

À ce propos, la notion de déconstruction initiée par Jacques Derrida trouve sa provenance dans les théories du signe. Nous avons pu observer précédemment, à travers la pensée de Michel Foucault, que lorsqu'il est question d'organiser le savoir, l'Homme fait preuve d'un penchant envers l'ordre, vers la similitude et la catégorisation. De son côté, mais toujours dans un même ordre d'idées, Derrida met en question la pensée métaphysique qui positionne l'origine et

l'existence de chaque chose au-delà de notre expérience sensible du monde. Sur ce point, il expose la rigidité et la paralysie que provoque l'affirmation d'une structure et d'un centre. Au risque de réitérer une posture déjà énoncée, le désir d'encadrer l'analyse n'apparaît pas ici comme étant un réel problème, puisque, tel que nous le verrons plus loin, il semble très risqué d'émettre des hypothèses et des raisonnements qui s'effectuent uniquement sur le mode du flair ou du pur instinct, car cela pourrait avoir comme impact de faire dire à peu près n'importe quoi à une œuvre et nous ne serions pas plus avancés. Ce qui est redouté ici, c'est la perte de savoir qu'engendre la rigidité prise au cœur même de la structure, c'est pourquoi les notions mises à disposition semblent propices à la remise en question. À travers le phénomène de la déconstruction, Derrida propose un mode de pensée basé sur le glissement, sur l'instabilité de la relation entre le signifié et son signifiant et non sur leur apparente réciprocité. S'éloigner d'une relation absolue de causes à effets, au sens même du signe, pourrait engendrer et libérer une profusion de sens et mettre à disposition un autre rapport au monde. C'est en ce sens que les nouvelles perspectives d'analyses, ici recherchées, peuvent devenir l'opportunité d'un dialogue plus diversifié. Comment reconnaître ce que l'art a à raconter de notre propre histoire si la perception du sujet n'est pas un minimum intégré ? Ce que l'on tente de faire ici, c'est de multiplier les possibilités de discours afin d'élargir la réflexion à diverses sphères, qu'elles soient sociologiques, philosophiques, ou même encore historiques. En suivant le raisonnement de Jacques Derrida on devient acteur d'un univers non-défini, où les paramètres qui le constituent ne sont pas fixés, mais demeurent plutôt dans un devenir : « S'il y a des structures, elles sont possibles à partir de cette structure fondamentale par laquelle la totalité s'ouvre et se déborde pour *prendre sens* dans l'anticipation d'un telos qu'il faut entendre ici sous sa forme la plus indéterminée. » (Derrida, 1967, p. 44)

1.3.1 La (re)présentation

Pour ce faire, Derrida soutient un argumentaire basé sur un rapport aux discours et aux limites du langage. Selon-lui, la langue et son vocabulaire constituent un prolongement indissociable de la pensée structuraliste. En les déjouant on déstabilise les bases du logos : existe-t-il autre chose de plus défini qu'un terme pour exprimer chaque chose ? Toutefois, cela n'empêche en rien les comparaisons possibles avec la sphère artistique. D'ailleurs, il est à noter qu'il consacre toute une partie de son exposé à Antonin Artaud et à son théâtre de la cruauté. On retrouve en effet dans l'ouvrage *L'écriture et la différence*, une idéalisation de l'art vivant qu'il nomme « la clôture de la représentation ». Le mot représentation est vu ici dans la perspective de refaire, de (re)présenter, suivant la même idée que la *mimesis*. Mettre fin à la représentation correspond conséquemment à cesser la répétition, le remaniement identique d'une chose et de l'idée que l'on s'en fait. En somme, par sa théorie de la déconstruction, Jacques Derrida tente de débâter un système qui s'articule par oppositions. À travers son discours il met plusieurs divisions en évidence et l'une d'entre elles est particulièrement opérante pour le cas présent, c'est-à-dire le sensible et l'intelligible. Ainsi, cette façon de faire permet une approche différente de la sémiologie puisque, dans ce cas, elle est basée sur le mouvement, sur son renouvellement et sur l'instabilité.

Dans *L'écriture et la différence*, le philosophe Jacques Derrida avance que le structuralisme suppose inévitablement un centre à chaque chose.

On a donc toujours pensé que le centre, qui par définition est unique, constituait, dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité. C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors de* la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque son centre ne lui appartient pas, la totalité *a son centre ailleurs*. Le centre n'est pas le centre. (*Ibid.*, p. 410)

Afin de se représenter de façon plus concrète cette idée, imaginons une grosse pierre qu'on aurait brisée en plusieurs parties. Positionnons maintenant les morceaux de celle-ci dans un milieu sans gravité, comme dans l'espace par exemple. L'ensemble de la charpente étant déconstruite, chaque partie du tout se meut dans l'environnement, ne trouvant jamais l'immobilité. Pour ce faire, on peut penser que l'essence de la structure se retrouve au cœur de chacune des parties, mais aussi hors du cadre, à l'extérieur, qui en supporte désormais son entièreté. Pour être encore plus précis, on peut simplement supposer que le sens ultime d'une chose ne peut jamais être atteint. Que nous sommes à la fois traversés par l'univers et sa complexité et aussi par notre compulsion à tenter de le catégoriser et de l'assujettir. Il faut également considérer, que ce discours du philosophe est aussi lié à une idée maîtresse, c'est-à-dire la grammatologie. Influencées par l'avènement de la psychanalyse freudienne, les idées de Jacques Derrida s'orientent vers une traduction ou encore une réorganisation de l'écriture, par sa gestuelle et donc sa trace.

Comment fonctionneront alors la parole et l'écriture ? En redevenant *gestes* : l'intention *logique* et discursive sera réduite ou subordonnée, par laquelle la parole ordinairement assure sa transparence rationnelle et subtilise son propre corps en direction du sens, qui le laisse étrangement recouvrir par cela même qui le constitue en diaphanéité : à déconstituer le diaphane, on dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri de l'articulation de la langue et de la logique n'a pas encore tout à fait refroidi [...] (*Ibid.*, p. 352)

L'intention logique et discursive mentionnée par l'auteur, peut être représentée par la structure du mot. À sa lecture, celui-ci renvoie automatiquement à sa définition, pour ensuite en produire une relation enchevêtrée. Ainsi, en « dénuant la chair du mot » on porte notre attention sur sa trace, sur d'autres composantes qui lui sont propres, mais qui ne reflètent pas systématiquement le sens habituellement désigné. Cet intérêt pour de nouvelles substances, peut, pour la situation présente, désigner d'autres caractéristiques et formes du langage qui ne soient pas

confinées à la structure binaire du terme et qui laissent entrevoir de nouvelles évocations. Pour l'analyse d'un spectacle d'art vivant, de la danse contemporaine par exemple, cela pourrait vouloir dire de ne pas s'intéresser uniquement à la physicalité du geste, donc son expression visible, mais aussi à des éléments comme l'impression d'une trace laissée par celle-ci dans l'espace, à des moments d'absences du corps, à une respiration, etc.

1.3.2 La différance

De ce point de vue, on peut poursuivre la réflexion en abordant un autre concept que Derrida nomme la *différance*. La professeure Lucie Guillemette, du département des lettres et sciences sociales de l'Université du Québec à Trois-Rivières, résume de manière très concrète en quoi consiste ce concept.

[...] la différance est le devenir (lutte contre les significations figées) ; elle est le déplacement des signifiants qui signifient en marge puisqu'il n'y a pas de signifié transcendantal, originel et organisateur. [...]

L'écriture de la différance se réfère à elle-même car elle rompt avec le signifié et le référent. L'accentuation du thème de l'écriture fonctionne comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique, l'ontologie.

(Guillemette, Cossette, 2006, paragr. 32)

En se fiant à la pensée de Derrida, la liberté prise dans l'écriture de ce mot permet de dévoiler une limitation du vocabulaire et du langage. C'est-à-dire que le *a* s'écrit, mais ne s'entend pas. Pourtant, à la vue du mot on pourrait croire à une faute d'orthographe ou encore à un terme exprimant autre chose, tandis qu'à l'oral, cette nuance est imperceptible. Le visuel du terme rend ici le concept encore plus concret. Est-ce que c'est parce que je ne vois pas une chose qu'elle n'est pas présente, ou inexistante ? Par ce qu'il est possible de catégoriser comme un phénomène de

démantèlement, on crée en quelque sorte une brèche, un espace neuf engendré par un mouvement de remaniement.

« Déconstruire, c'est en quelque sorte résister à la tyrannie de l'Un, du *logos*, de la métaphysique (occidentale) dans la langue même où elle s'énonce, avec l'aide du matériau même que l'on déplace, que l'on fait bouger à des fins de reconstruction mouvantes. » (Pavis, 2010, p. 165) Cette citation de Patrice Pavis, provenant de l'ouvrage *La mise en scène contemporaine*, fait à la fois référence à la notion de Derrida, mais aussi à des observations liées au travail de certains créateurs, tels que Bernard Marie-Koltès, François Tanguy et Patrice Chereau, pour nommer ceux mentionnés dans le texte. L'auteur observe une prédisposition à être davantage porté vers le mouvement, à une sensation de flottement, un vide immanent, quelque chose qui s'articule sur l'élancement et qui est en perpétuelles mutations. Nous verrons plus loin, grâce à quelques figures de cas qui seront décortiquées pour l'occasion, différentes émergences de cette déconstruction. Nous tenterons par la description de certaines propositions scéniques, de voir comment, par exemple, la patience réveillée chez le spectateur à travers une attente suggérée dans l'œuvre, peut être plus facilement accessible par nos sens que par la logique - qui elle découle davantage de l'observation visuelle. Cette patience ou impatience peuvent possiblement nourrir une éventuelle analyse. Pour ce qui est de Patrice Pavis, la *différance* s'exprime, entre autres, par la difficulté à atteindre la prééminence du sens.

La *différance* de tout sens se poursuit dans le réseau très serré des différents systèmes de signes ou plutôt de signifiants qui passent d'un matériau à l'autre sans jamais s'arrêter à un sens final, mais qui produisent un espacement très marqué et visible non seulement dans l'arrangement des figures, mais aussi, temporellement lorsque nous sautons d'un motif à l'autre. Mais ce parcours se met en place grâce à un circuit très canalisé d'affects, c'est-à-dire d'effets produits sur le spectateur : au-delà de la terreur et de la pitié propres à la tragédie, le spectateur est constamment assailli d'affects nouveaux liés à la recherche d'indices [...] (Pavis, 2010, p. 170)

Ce qu'il faut retenir ici, c'est la difficulté à attacher la signification, cela parce qu'elle est constamment en mouvement. Celle-ci est, pour ainsi dire, difficilement atteignable par la logique pure, et se tourner vers la position sensible du spectateur et de son ressenti, apparaît alors comme une opportunité intéressante et fiable, car ce déplacement semble aussi prendre forme à l'intérieur de celui qui observe.

C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel ; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. (Derrida, 1967, p. 411)

Cette citation exprime la nuance à prendre en considération et expose, du même coup, une problématique liée à la perte du centre, ou sinon, à la mise de côté d'une structure organisée uniquement par la logique. En effet, s'éloigner d'un système binaire permet d'envisager de nouvelles perspectives. Toutefois, se restreindre à une analyse basée sur l'approximatif, peut glisser vers un discours uniquement subjectif : « J'ai pensé à cela, je ressens cela, alors c'est vrai ». En ce sens, nous verrons plus loin que le ressenti ne doit pas être abordé avec mollesse pour être viable comme piste d'analyse. Se laisser aller à ses impressions, signifie encore faire preuve de jugement, car l'émotion, elle-aussi, doit être triée avant d'en admettre la pertinence. Ce que nous tentons de faire, pour cette recherche, c'est bien élargir les perspectives signifiantes et non en banaliser la composition. Bien que nous essayons de nous éloigner d'un vase clos qui nuirait aux possibilités de dialogues, il demeure que le régime qui sous-tend l'analyse, doit être obligatoirement rigoureux. Nous nous évertuons à tirer profit de cette relation étroite, entre un créateur d'art vivant et son public, et passer outre la justification du propos en rendant tout signifiant, risquerait de créer l'effet contraire et d'avoir comme conséquence un discours inutilement personnel de la part de l'analyste.

1.4 La traduction

Dans l'article, « Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction », Josette Féral s'interroge sur la réticence face à la théorie, ressentie par plusieurs praticiens, qu'on peut d'ailleurs aisément lier à un sentiment d'incompréhension, mais aussi à un manque d'intérêt. Cette division des champs pratiques et théoriques a comme conséquence de donner l'impression que ces deux sphères ne se répondent pas tout à fait, qu'elles avancent chacune de leur côté sans pour autant observer ce qui se dit de part et d'autre. L'obscurantisme de la théorie semble, par ailleurs, peser lourd dans la balance. Pour faire écho à ce qui a été mentionné plus haut, elle affirme ceci : « Le chercheur n'est plus en quête de modèles à appliquer, de grilles d'analyse permettant de décoder des systèmes différents, des structures fondamentales. Il déconstruit l'œuvre. » (Féral, 2001, p. 31). Ce désintérêt envers une approche dogmatique concorde également avec l'autorisation de faire intervenir d'autres disciplines dans le discours, comme l'anthropologie ou la phénoménologie par exemple, afin d'être plus en réponse avec les préoccupations actuelles. Féral revient également sur le fait que la mobilité du concept est désormais à prioriser, que l'on a davantage à encourager son potentiel de renouvellement, plutôt que la stabilité de ses fondements.

La fonction de la théorie vise plutôt à faire émerger de nouveaux aspects d'une œuvre ou d'une pièce en la confrontant à des savoirs divers, parfois aléatoires, en la frottant à des discours différents, en la regardant sous des perspectives diverses pour que de nouvelles interrogations en surgissent et forcent la réflexion à aller plus loin. (Féral, 2001, p.35)

En ce sens, on ne cherche pas à établir un savoir unique, comme étant la clé, la traduction signifiante exacte d'une œuvre, mais, à pousser la réflexion afin d'en dégager un regard sur le monde, un point de vue éclairant sur celui-ci. Josette Féral propose également, à travers son approche, de concevoir la théorie comme une pratique à part entière : le théoricien devenant à son tour un créateur de sens. Cette posture fournit quelques pistes de solutions au problème du clivage

entre les deux domaines. Par exemple, cela permet d'atténuer l'opposition entre le sensible et l'intelligible et cela a donc comme conséquence d'adoucir la posture du théoricien devenant lui-même aussi un créateur de sens, sans pour autant mettre complètement au rancard sa sensibilité en ne priorisant que son objectivité. Ensuite, cette façon de faire pourrait avoir comme tendance de rendre le chercheur plus modeste, c'est-à-dire que la position du savant peut durcir le discours et engendrer une approche qui surplombe une œuvre, ou qui lui impose un point de vue. Autrement dit, percevoir créateurs et théoriciens comme deux entités complémentaires de la pratique, pourrait les mettre au diapason, sur un même pied d'égalité, ce qui mènerait éventuellement à en faciliter les échanges. Cette disposition engendre également plus d'écoute, cette capacité sensible souvent mise de côté lorsqu'il est question d'analyse. En revanche, être à l'écoute d'une œuvre c'est aussi accepter et surtout laissé tomber, l'urgence d'y conférer un sens. Demeurer dans cet état d'inconnu où les choses prennent forme, sans qu'on leur impose automatiquement une raison d'être, permet de pénétrer cette sphère sensible à laquelle l'art vivant nous convoque. Il ne faut pas oublier non plus, que toute création est d'abord et avant tout un acte de communication et que la réception du sens ne se fait pas de manière unidirectionnel, tel que nous pourrions le voir au deuxième chapitre de cette recherche.

Sous ce rapport, la réponse naturelle à cette invitation à la communication devient, de la sorte, l'ouverture. De cette dernière, peut d'écouler une tentative de compréhension, qui est dirigée par l'observation, et non la recherche d'une vérité unique.

Si la théorie du théâtre est une pratique qui organise le monde et nos savoirs, il faut reconnaître qu'elle ne peut le faire qu'en agissant comme *fonction régulatrice* des systèmes soumis à son observation, non en ce qu'elle leur impose des règles à suivre mais en ce qu'elle tente d'ordonner les savoirs ou discours qui y sont à l'œuvre en traduisant des éléments, le plus souvent visuels (la différence entre un texte et sa mise en scène en représentation se situe précisément dans l'aspect *scénique* que la mise en scène autorise),

en un discours d'une langue dans une autre, d'un discours dans un autre. (Féral, 2001, p. 40)

Cette citation fournit des indices, ou du moins une piste d'interprétation, par rapport à la position du regardant, c'est-à-dire le spectateur. L'auteure aborde une pluralité des discours et l'organisation de ces derniers, que permet la théorie. Il est intéressant de constater, qu'elle aussi, priorise l'aspect visuel que permet le passage à la mise en scène. En effet, en prenant pour exemple un texte dramatique, nous pouvons aisément considérer que l'apport notable de sa transposition scénique, serait d'y ajouter des couches significatives supplémentaires qui, entre autres, passeront par le regard et donc, par de nombreux éléments matériels et tangibles. Toutefois, il est à considérer que ces multiples discours signifiants qui cherchent à être traduits, sont également ceux qui se dissimulent entre les choses, autrement dit, qui agissent comme la subdivision interne d'un même organisme sensible. Pour ce faire, la visibilité de certains éléments, pourrait permettre de rendre traductible de façon concrète des émotions et des ressentis. Ce que nous tentons de faire voir ici, c'est qu'il est regrettable de ne s'attarder qu'à ce qui s'observe par la vue ainsi que par l'ouïe, mais que cependant, ces sens intégrés à une plus large perspective, peuvent permettre de percevoir des discours qui passent par l'interne. En étant rattrapée par le regard, la sensation peut émerger à la conscience, sans pour autant demeurer inexplorée, ou même encore, au rang de l'impression.

Le terme traduction, employée par Josette Féral, permet sans difficulté de créer un lien entre la traduction d'un texte et la traduction en tant que second discours d'une œuvre d'art vivant. Cette dénomination a comme conséquence de faire voir, et surtout, d'accepter la perte. Autrement dit, d'accepter qu'il sera impossible pour le chercheur d'être en adéquation parfaite avec les volontés et les désirs du créateur artistique. À cela s'ajoute une autre question en filigrane : est-ce qu'un artiste peut prétendre avoir transposé scéniquement l'entièreté de son entreprise idéologique ? Entre

le monde des idées, de l'imaginaire et celui du concret, de l'intelligible, semble se dresser de nombreux filtres. En conséquence, accepter l'imperfection, au sens où il n'y a pas d'absolu qui y est dirigé, c'est autoriser la subjectivité, c'est consentir que malgré la perte apparente le discours théorique entourant l'œuvre artistique puisse engendrer un dévoilement et même une prise de conscience. Tout à la fois, la multiplicité permet l'agrandissement du champ des possibles et aussi celui de la réflexion. De cette façon, étendre le discours ne suggère pas de laisser tout entrer et d'abandonner la rigueur de ce dernier, mais de susciter des tensions, et plus encore, de tenter de rendre familier, l'étranger : « [...] tout acte théorique le [chercheur] pose avant tout comme sujet d'énonciation et comme étant lui-même nécessairement inscrit dans le social et le politique du discours qu'il véhicule. » (Féral, 2001, p. 46). Étant nous-même traversés par ce qui nous entoure, il apparaît comme naturel d'accueillir cette part du discours invisible dans la sphère théorique, car notre rapport au monde, lui, ne s'en détache à aucun moment.

1.5 Le spectateur postdramatique

Pour parler des formes d'arts vivants actuelles, nous avons l'habitude d'entendre divers termes se chevaucher, tels que le contemporain, le postmoderne, ainsi que le postdramatique. Dans le cas présent, nous prioriserons le dernier, simplement parce qu'il suggère le dépassement du drame à proprement parler et, surtout, nous permet d'entrevoir ses nouvelles utilisations. Comme les spectacles ici à l'étude sont classés sous le genre de la danse contemporaine, il semblait plus opérant de signifier ce que provoque les changements scéniques et plus particulièrement l'hybridité de leurs formes : « De là viennent les difficultés éprouvée par une grande partie des spectateurs traditionnels avec le théâtre postdramatique qui se présente comme point de rencontre des arts et – de ce fait – développe un potentiel de perception qui se détache du paradigme (et qui plus est, de

la littérature) ». (Lehmann, 2002, p. 40). En prenant appui, également sur de la théorie théâtrale, nous pourrions observer de quelles manières ce décroisement des genres devient nécessaire afin de garder en tête l'objectif d'élargir le discours d'analyse. Bien que ces mutations esthétiques purent déstabiliser le spectateur – et aussi la critique -, il n'en demeure pas moins qu'elles ont eu, entre autres, comme effet de multiplier le spectre sensoriel de celui-ci. Tout comme le laissait entendre Josette Féral, les enjeux théoriques semblent davantage se tourner vers l'adaptabilité de ses outils, et c'est pourquoi, s'orienter vers des mécanismes qui jonglent avec divers genres artistiques, permet de fournir une réflexion qui inclut cette nouvelle multidisciplinarité : « Dans le théâtre postdramatique, l'espace est pensé comme une partie du monde, certes accentuée, mais qui demeure dans le continuum du réel : un extrait délimité dans le temps et l'espace, d'une part, mais, dans le même temps, continuation, et par là, brève de la réalité de la vie. » (Lehmann, 2002, p. 244) Cette vision de l'espace scénique, offre l'opportunité de réduire le nombre de préjugés pouvant déjà faire partie du discours intellectuel de celui qui observe et qui analyse. En élargissant notre spectre du réel, on se confronte à une réalité inusitée, mais qui s'inscrit toutefois dans un rapport au monde vécu. En effet, cela revient au symptôme binaire du signifiant et du signifié : nous sommes accoutumés à reconnaître les codes de la représentation, conséquemment certains automatismes peuvent se créer à toujours observer l'espace selon similairement le même prisme.

La notion d'habitude renvoie aux lois formulées *a posteriori*, au contact de la réalité. Les conventions consistent quant à elles dans les lois formulées *a priori*. Tant les lois formulées *a priori* que celles élaborées *a posteriori* bloquent temporairement le processus sémiotique. (Bouko, 2002, p. 131)

Catherine Bouko, révèle ici, l'une des retombées qu'engendrent nos conventions sur les perceptions que nous nous faisons des signes. Selon elle, le processus sémiotique est « théoriquement illimité » (Bouko, 2002, p. 131) et c'est l'interprétation définitive que nous avons comme usage de lui donner, qui fige provisoirement le processus et ses capacités. Pour l'art vivant,

cela renvoie à des codes d'interprétations, à des façons d'appréhender une œuvre, dument établies, qui, à force de répétitions, pourraient brimer notre lecture et surtout notre traduction, pour reprendre l'expression de Féral. Le fait de penser l'espace scénique comme une partie du monde, pourrait permettre de concevoir l'art vivant comme une expansion naturelle de notre expérience sensible et de ses possibles, et ainsi, tenter de nous substituer aux significations rattachées par habitude. À tout le moins, de par sa position d'observateur, le spectateur-chercheur aurait la possibilité de prendre en considération ce qu'il envisage comme étant la norme et être sensible aux zones qui lui apparaissent comme plus étrangères, sans pour autant les mettre de côtés. Cela suggère également de ne pas éliminer nos connaissances, déjà établies, au sujet des codes scéniques, mais de leurs offrir de nouvelles orientations réflexives et d'en augmenter les points de vue. Avoir comme réflexe de relayer en marge ce qui n'est pas commun risquerait, de manière indirecte, d'encourager une opacité dans le dialogue scène-salle. Il semble indéniable que les artistes et créateurs, chercheront à renouveler leur art, à faire évoluer leurs engagements esthétiques et si les théoriciens, de leur côté, ne conservent pas une part de flexibilité quant à leurs outils d'analyses, ils risquent potentiellement d'accuser une sorte de retard, ou plus précisément un effet d'aveuglement. Aussi, la variété des propositions scéniques, rend ardue l'imposition de catégories inflexibles et c'est la raison pour laquelle, nous tentons ici d'entrevoir de nouveaux éléments qui prennent en compte cette diversité artistique et qui offrent de nouvelles possibilités de compréhension, de lecture. Pour ces motifs, en encourageant la pluralité des discours, on consent au fait que le monde nous parle et se communique à nous de diverses manières, qu'elles soient complémentaires, subtiles, voire même insoupçonnées et qu'elles ne cessent d'évoluer.

Le théâtre postdramatique requiert un renversement : le discours souterrain devient son fondement esthétique ; le déphasage son centre névralgique. Les idées exprimées et leur structuration ne sont plus fournies au spectateur selon des motifs dramatiques. À lui d'établir une relation entre l'expression et un contenu éventuel. (Bouko, 2010, p. 127)

Ce renversement, ainsi que ce discours souterrain, rattrapent l'idée de la déconstruction, précédemment exposée. C'est-à-dire, que les facettes qui constituaient auparavant – et de manière fixe – les codes théâtraux, ainsi que leur étude, peuvent désormais être prises comme des fréquences qui dialoguent à différents niveaux. À ce sujet, nous verrons au prochain chapitre comment l'empathie esthétique peut devenir un chemin possible, qui favorise et provoque ce langage sous-jacent.

Pour Lehmann, « on doit pouvoir accorder aux signes théâtraux de fonctionner justement par le *retrait* de la signification. » Le théâtre postdramatique irait de pair avec une sémiotique « débloquée », c'est-à-dire une approche du signe libérée de la recherche inéluctable de *signifiés immatériels*. La présence de tout élément sur le plateau n'en reste pas moins toujours signifiante. Il ne s'agit cependant pas d'un signifié précis ; le sens demeure allégorique, en « suspension ». (Bouko, 2010, p. 189)

À la lumière de ces quelques observations que reprend Catherine Bouko chez Hans-Thies Lehmann, l'expression sémiotique « débloquée », s'ajoute à celle de la déconstruction. On observe également, que la position du spectateur prend d'autant plus d'importance lorsqu'il est question du postdramatique ; le sens se faisant plus diffus, c'est comme si le travail de réinterprétation ainsi que sa lecture étaient plus exigeant. Partant de ce fait, il lui faudra potentiellement faire usage de plus de créativité, quant à sa façon d'aborder un spectacle et c'est pourquoi son ressenti apparaît comme une éventuelle composante à intégrer.

L'évaluation des théories du signe théâtral fait apparaître l'importance de la notion du signe opaque : de nombreux signes postdramatiques ne renvoient pas au monde extérieur par représentation ; les formes mystérieuses des composantes scénographiques ne valent que pour elles mêmes. (Bouko, 2010, p. 193)

Lorsqu'il est question de danse contemporaine, la notion de *mimesis* disparaît de manière encore plus flagrante. Bien que la danse détienne, elle-aussi, des codes de représentation qui lui sont propres, la vue du mouvement ne renvoie pas par un procédé qui se relie de manière directe aux mouvements que nous observons dans la vie de tous les jours, mais le suggère, entre autres,

par le biais du sensible. Tout comme nous le mentionnions précédemment, l'espace scénique prend alors la forme d'une fenêtre sur le monde, mais qui est composée, de manière autonome, de ses propres filtres et de ses propres codes langagiers. Peut-être devient-il disproportionné, halluciné, étranger, inquiétant, mais quoi qu'il en soit, il donne à voir quelque chose qui joue avec le décalage d'une fascinante familiarité. En conservant la vision conventionnelle du signe, il devient alors plus difficile d'attraper l'ensemble des nuances qui surgissent de ces formes nébuleuses. Tout comme le laissait entendre Jacques Derrida avec la *différance*, cet écart inscrit dans le mot, qui n'est possible de remarquer que par la vue, peut s'apparenter de manière imagée à notre perception de l'espace scénique, ainsi que de ses composantes.

Durant l'analyse des trois œuvres du corpus, nous tenterons aussi d'observer comment un léger déphasage vient déstabiliser de façon subtile nos impressions quotidiennes et notre position d'observateur. En ce sens, les conventions usuelles déjà établies, sont celles qui constituent la figure identifiable du mot différence, car il s'agit de notre reconnaissance habituelle du mot et de la signification qui s'y rattache automatiquement. Toutefois, lorsqu'on bifurque à la *différance*, le changement demeure imperceptible pour l'ouïe, mais quand on porte attention on remarque qu'un terme nous étant pourtant familier, a fait l'objet soit d'une erreur soit d'un changement de signification. Si l'on poursuit cette idée par rapport aux œuvres d'arts vivants, on peut penser que la mutation de certains codes suggérerait, par la même occasion, l'effacement de leur pouvoir signifiant, ou du moins en rendrait l'accessibilité plus difficile. D'une certaine manière, chaque genre artistique a institué en nous un horizon d'attente et, surtout, des modes de communications auxquels nous nous sommes habitués. Néanmoins, les transformations et les modifications des langages, tant esthétiques que scéniques, concourent à créer un nouvel appareillage sensible et non à en éliminer l'usage. Il s'agit, comme le mentionnait Féral (2001, p. 30), de développer une forme

d'écoute qui soit moins dogmatique et qui s'articule, notamment, par le biais de questionnements et d'interrogations.

Lorsqu'il sémiotise, le spectateur ne confère pas un signifié précis aux signes scéniques ; il *dramatise* : les signes postdramatiques sont combinés dans des systèmes signifiants qui prennent la forme d'isotopies multisensorielles et thématiques, au sein desquelles le sens demeure flottant et allégorique. Ces isotopies distinguent le processus de dramatisation et d'interprétation dramatique. La théorie de la dramatisation invalide par ailleurs l'approche de l'activité spectatorielle en tant que *contemplation* : le spectateur finit toujours par dramatiser, même s'il est confronté à un spectacle qui refuse toute forme de représentation ou d'intellection. (Bouko, 2010, p. 193)

L'état de contemplation devient, en quelque sorte, la suite ou encore la résultante de l'observation de certaines conventions déjà inscrites à même les codes de la représentation. Cette façon de reconnaître un langage sémantique déjà établi, pourrait avoir tendance à stimuler une position spectatorielle qui soit plus passive et qui s'articule davantage sur l'écart noté par un horizon d'attente prédéfini. En ce sens, il est possible que l'une des distinctions majeures du spectateur postdramatique, corresponde à sa position active, qui ne se base pas uniquement sur l'espacement entre les éléments caractérisant une forme esthétique ou une autre, mais sur le déplacement sensoriel interne qui s'articule de manière intime. Autrement dit, l'œuvre nous bouscule, nous ébranle et nous surprend aussi parfois, ce qui a comme conséquence une expérience esthétique qui se fait charnel.

Nous verrons très prochainement, tel que formulé par Michel Bernard, que la sensation confère un dynamisme à l'activité spectatorielle, et ce, parce qu'elle s'inscrit au sein d'un processus qui se meut et qui est métamorphosable. Cependant, à la lumière des recherches de Catherine Bouko, nous pouvons constater que le spectateur n'abandonne pas pour autant la dramatisation ; la recherche d'une certaine forme de compréhension demeure présente, comme un automatisme naturel, seulement, puisque le système sémantique multiplie ses approches sensorielles, il devient

nécessaire pour celui-ci d'abandonner certains paradigmes. En ce sens, on peut difficilement croire que la théorie des signes doit être mise au rancart : « Le sens ne provient pas de la mise en rapport d'un signifiant et d'un signifié précis ; il demeure flottant » (Bouko, 2010, p. 246) Par conséquent, on ne peut pas réellement admettre l'absence d'isotopies, c'est-à-dire une certaine forme de catégories sémantiques qui souscrivent à la lecture du récit et ce, via la redondance de leurs apparitions.

Le spectateur est libre d'identifier les isotopies de son choix. Celles-ci ne sont jamais soumises à une validation. Le spectacle postdramatique crée généralement des images mystérieuses pour lesquelles il ne fournit pas de clé d'interprétation. La création des isotopies relève d'un processus dynamique qui comprend plusieurs étapes : les premières impressions précèdent l'élaboration constante d'hypothèses en fonction des structures discursives et idéologiques identifiées. La dramatisation prend la forme d'un circuit, au sein duquel aucune hypothèse n'est figée. (Bouko, 2010, p. 246)

Au contraire de ce que présentait Michel Foucault, comme l'épistémè de la Renaissance, qui s'articule par le biais de la similitude et de la ressemblance, le mécanisme signifiant du spectacle postdramatique joue avec une déstabilisation constante du familier. C'est, entre autres, la raison pour laquelle nous nous intéressons, dans le contexte de cette recherche, à l'éventualité que la sensation devienne une alliée opérante en ce qui concerne l'élaboration d'un discours signifiant. Les conclusions de Catherine Bouko laissent sous-entendre que le passage du sensoriel à l'intelligible s'articule dans un mouvement continu, où le spectateur peut être amené à abandonner ses présuppositions, et ce, au cours d'une même représentation. D'un autre côté, il est possible d'observer certaines récurrences par rapport à la manière dont nous avons pour habitude d'organiser notre savoir. Entre l'épistémè de la Renaissance, ainsi que certains modèles sémiologiques d'analyse de la représentation, on peut retrouver une même propension à relier des éléments entre eux, selon leur proximité ou encore par la redondance, l'écart ou le contraste de leurs mises en formes. Partant de ce fait, on peut penser que rapatrier sous une même définition

une relation signifiant/signifié déjà opérante, s'articule selon une certaine habitude et que le spectacle postdramatique vient ainsi déjouer cette réitération.

1.6 Le dynamisme de la sensation

Dans l'ouvrage, *Généalogie du jugement artistique*, l'auteur Michel Bernard porte son attention sur ce qu'il considère avoir généralement constitué les assises du processus de jugement esthétique, d'où l'intitulé du livre. Bien que cette recherche soit davantage dirigée vers l'analyse de la représentation, et non des indicatifs de goût et de l'articulation de son appréciation normative, nous avons jugé opérant de retenir certains des concepts qu'il propose, puisque ceux-ci s'énoncent suivant un transfert entre le sensible et l'intelligible. Partant de ce fait, il signale qu'il est de coutume de rencontrer un discours logique du langage de l'art, cependant qu'à son avis l'art s'accomplit d'abord et avant tout par un processus cognitif. Il observe que s'il existe une rationalité, elle se trouve à travers « [...] les modalités logiques de symbolisation par lesquelles elles s'énoncent et, par là, les règles rationnelles auxquelles elles obéissent. » (Bernard, 2011, p. 16) - ce à quoi nous pourrions couramment y référer les conventions préétablies. Son discours est également apparu conséquent pour cette recherche, puisque l'ensemble de ses réflexions s'inscrivent à partir d'observations autour de la question du corps, de son expression sensible, esthétique et philosophique. Puisque le corpus d'œuvres mises en perspectives, est issu de ce qui est commodément considéré comme étant de la danse contemporaine, nous avons cru utile de recourir également à une théorie de la sensation qui se détaille à partir d'une hypothèse corporelle. À ce sujet, Michel Bernard exprime que le concept occidental - « Je dis occidental dans la mesure où cette désignation substantielle et homogène, unitaire et organique, n'existe pas dans de nombreuses langues orientales et surtout extrême-

orientales » (*Ibid.*, p. 73) - de corps est d'ailleurs inadéquat, en vertu des réflexions sociologiques, esthétiques et philosophiques que sa représentation encourage et qu'il préfère, en ce sens, utiliser le terme corporéité. Il affirme également, qu'au terme de ses recherches – *Le corps* (1972), *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* (1976), et *De la création chorégraphique* (2001), il est amené à considérer que le noyau dur de ses réflexions s'avère, au final, se traduire par la sensation. C'est de cette manière, qu'il en arrive à proposer une toute nouvelle problématique, qui y est rattachée de manière purement intrinsèque, c'est-à-dire entièrement focalisée sur le phénomène sensoriel lui-même. Celle-ci s'articule par la reconnaissance de la nature foncièrement dynamique de la sensation, car selon lui, « [...] elle apparaît toujours comme un processus indéfini de changements, un pouvoir illimité de variabilité et de mutabilité ou, si l'on préfère, un jeu de distorsions multiples et hétérogènes [...] » (*Ibid.*, p. 74) Suivant cette hypothèse, on peut aisément se référer aux mêmes conclusions que dégageait Catherine Bouko, concernant le spectacle postdramatique : la sensation convoque l'instabilité, ainsi que les fluctuations signifiantes avec lesquelles les œuvres s'amuse. Pour Michel Bernard, ces mouvements fonctionnent par un système chiasmatique et généralisé : il suggère par là que la totalité du système sensoriel, s'active par croisement. De cette organisation, il relève quatre types distincts de chiasmes, qui, « [...] chacun à leur manière, dévoilent une dimension particulière du processus du sentir et, du même coup, de la nature de la corporéité. » (*Ibid.*) Le premier, est celui qu'il nomme « intrasensoriel », à cause du caractère immanent de la physiologie de la sensation. Selon lui, toute sensation serait à la fois active et passive, car elle est doublement déterminée par ses propres perspectives directionnelles et réceptives, comme par exemple l'exercice du voyant-vu, où le fait d'être vu à son tour, se fait de façon incontrôlée. Cela, permet également de mettre en lumière le principe d'altérité qui s'inscrit au cœur de la sensation.

Chaque sensation fait surgir en elle une sorte de reflet virtuel, un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance, bref elle produit ou suscite en creux ou en abyme, comme on dit au théâtre, au sein de notre corporéité, la présence gratifiante d'un double fictif et anonyme. (*Ibid.*, p. 75)

Nous verrons, au chapitre suivant que la sensation s'accompagne également d'une émotion de plaisir, qui n'est pas immanquablement provoquée suite à l'observation d'une qualité de beauté, mais davantage due au principe actif qui en découle. Ce rapport succinct entre l'affect et l'altérité, permet aussi d'apercevoir l'une des possibilités réflexives que la sensorialité peut provoquer, c'est-à-dire penser l'intime à travers l'autre, grâce à son contact et à sa rencontre. Le deuxième chiasme proposé, est « intersensoriel », ce qui signifie la communion croisée d'une multitude de sens entre eux : « Par ce croisement, en effet, les fictions produites dans chaque organe sensoriel non seulement retentissent sur celles surgies dans les autres organes, mais encore en modifient la nature ou la modalité pour créer une sorte de métafiction. » (*Ibid.*, p. 75) Cette métafiction, correspond de manière indirecte, au discours souterrain que mentionnait Catherine Bouko. De ce fait, c'est comme si une deuxième énonciation apparaissait en marge de la réalité et se manifestait au profit de la sensorialité et qui « [...] double notre corporéité apparente. » (*Ibid.*, p. 76) On observe un détachement concernant un type de rapport à soi-même, autrement dit celui que nous entretenons avec la conscience de nous-même, au sens où, cette double corporéité s'articule, à la fois de concert avec la présence de l'autre, mais aussi en découverte de soi, et ce par le dynamisme sensoriel. Le troisième chiasme correspond au « parasensoriel », qui constitue pour Michel Bernard, l'authentique réacteur de ce processus, car il vient rendre concret l'expression des deux précédents. Conséquemment, il équivaudrait à la jonction du sentir et du dire, à leur entrelacement, permettant d'en faire révéler le véritable moteur, c'est-à-dire l'acte d'énonciation. Pour l'auteur, le fait d'articuler le jeu sensoriel grâce à l'acte de la parole ou de l'écriture, souscrit à l'éventualité que la sensation se distingue, à la fois par son expressivité, mais aussi par sa fonction émettrice.

Le désir de se projeter dans un « analogon » virtuel meut simultanément en les articulant nos manières de sentir, d'agir, d'exprimer et de dire : bien loin de s'opposer, elles s'alimentent dans la même pulsion et mettent en œuvre le même jeu corporel de projection spéculaire ou de dédoublement fictif [...] (*Ibid.*, p. 77)

Suivant la pensée de Michel Bernard, on peut, en effet, être porté à croire que la sensation pourrait devenir une piste à envisager, en ce qui concerne l'analyse de la représentation. Comme il caractérise le discours engendré par son activité comme étant une projection fictionnelle, mais qui néanmoins, s'articule par sa fonction discursive, on observe que la sensorialité convoque son propre imaginaire qui s'apparente à une extension simulée de la réalité : « Bref, énoncer, c'est projeter des simulacres crédibles : l'énoncé est, en ce sens, l'archétype et le prototype des simulacres et, par conséquent, conjointement *la scène théâtrale primordiale, le modèle théâtral originaire.* » (*Ibid.*, p. 76) Il remarque également, que le principe d'élocution est réalisable à partir de ce qu'il nomme un « shift out » ou encore, un « débrayage », qui permet de distinguer deux entités de manière interdépendante, tout en conservant le lien fictif qui les unissait.

« [...] du « débrayage », autrement dit de la projection qui consiste à émettre et agencer des unités linguistiques phonétiques ou scripturaires en énoncés susceptibles de se faire accrédité comme « réalités-substituts » de leur émetteur (le « je » ou le sujet), de ses actions (les verbes), de son environnement matériel et humain (les compléments) et de l'espace et du temps (les adverbes) dans lequel il vit et *a fortiori* de tout ce qu'il peut concevoir ou imaginer. (*Ibid.*)

On observe, à travers cette citation, que plusieurs éléments qui regroupent l'énoncé, constituent en somme la consistance du discours de l'analyse. En effet, la présence du sujet émetteur, la verbalisation de son activité sensorielle, la rencontre d'une esthétique ainsi que la présence de l'autre - le tout dans un espace donné - est ce qui contribue, entre autres, à rendre cohérent l'expression discursive de l'œuvre. En ce sens, certains éléments qui étaient convoqués par l'analyse sémiologique ne sont pas pour autant évacués, mais sont plutôt mis à profit dans une perspective autre. Finalement, le dernier chiasme avancé est « l'intercorporel », ce qui désigne le

fait que la rencontre entre les virtualités s'organise par des croisements illimités. Dans cette optique, la trame fictive qui découle de l'organisation énonciatrice, offrirait un potentiel indéterminé, tant les possibilités de rencontres entre le sensoriel et la dialectique sont protéiformes.

CHAPITRE 2

QU'EST-CE QUE L'*EINFÜHLUNG* ?

2.1 Empathie versus sympathie

Empathie et sympathie sont deux termes qui sont souvent confondus dans l'usage courant. Dans le cadre de cette recherche qui s'intéresse au concept d'empathie à l'œuvre dans l'analyse de spectacles d'art vivant, il apparaît nécessaire de les distinguer.

L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions, comme lorsque nous anticipons les réactions de quelqu'un ; la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions, dont le fou rire peut être considéré comme typique. (Jorland et coll., 2004, p. 20)

Tel qu'on peut l'observer dans les propos du philosophe français Gérard Jorland, l'une des caractéristiques premières de l'empathie consisterait dans la possibilité, pour un sujet, de se mettre à la place d'autrui, sans pour autant s'imprégner par contamination de son ressenti. Il devient alors possible pour l'individu qui s'inscrit dans un rapport empathique, de se projeter dans une situation quelconque, tout en conservant l'entière autonomie de ses réactions. Cette distinction entre le fait de se substituer à la place de quelqu'un d'autre, plutôt que de s'y identifier, si on l'applique à l'analyse, laisse sous-entendre que l'individu pourrait observer la représentation à partir d'une perspective nouvelle – celle de sa propre projection sur la scène dans le cas présent – et de considérer la résultante de son expérience, comme une piste possible. À ce sujet, Jorland évoque qu'à la suite d'une étude concernant les réactions corporelles d'une cohorte mixte à l'écoute d'une histoire d'agression, des chercheurs ont pu observer que, de manière générale, l'empathie suscitait

un changement, un point de vue plus rotatif, alors que la sympathie s'articulait par un jeu de miroir. Jointe à l'analyse, cette expérimentation propose que l'empathie puisse mettre à disposition une considération qui se construit sous plusieurs points de vue (l'effet rotatif), au contraire de la sympathie, qui rappelle, par la référence au miroir, la position frontale. En ce sens, un spectateur qui reconnaît le potentiel de son rapport empathique avec une œuvre, pourrait éventuellement, s'en amuser afin de se projeter dans différentes sphères de la création et constater les réactions qui en découlent. Il serait alors possible, par exemple, de quitter la perspective unidirectionnelle pour s'attarder à observer sa propre présence subjective à l'intérieur de différents espaces de la scène. Ainsi, la frontalité devient circularité et les contours ne me parviennent plus de la même manière, puisque les choses ne sont plus à plat et que j'observe de quelles manières elles prennent forme en moi.

2.2 Les théories fondatrices

Dans l'ouvrage, *Aux origines de l'empathie*, Maurice Elie propose de recenser trois textes fondateurs du terme. L'objectif de son entreprise consiste à rendre disponible, pour les francophones, des textes originellement écrits en Allemand et qui ont introduit le concept. L'auteur, Maurice Elie, agit davantage dans ce cas comme un traducteur et c'est la raison pour laquelle il est important de dire que ce ne sont pas précisément ses idées, mais bien celles des auteurs cités, c'est-à-dire Robert Vischer (1873), Theodor Lipps (1903) et Johannes Volkelt (1905) qui sont au cœur de son ouvrage. Bien que les trois textes accusent une certaine distance temporelle, la nécessité pour un philosophe d'en proposer une traduction française en 2009, démontre qu'un intérêt subsiste concernant l'apport théorique des réflexions qui y sont présentées et que, en outre, *l'Einfühlung*, dans sa définition d'origine, peut être encore opérationnelle et quoiqu'encore méconnue.

2.2.1 Robert Vischer et la nature de l'*Einfühlung*

Le texte, *Sur le sens optique de la forme : une contribution à l'esthétique* fut rédigé en 1873 et représente la thèse de doctorat du philosophe allemand Robert Vischer. S'étant inspiré des recherches de son père historien de l'art, Theodor Vischer, au sujet de l'esthétique hégélienne, il y inscrit pour la première fois le mot *Einfühlung*, dans la signification que l'on lui reconnaît aujourd'hui. Robert Vischer se révèle donc comme précurseur du concept, même si, tel que nous pourrions l'observer, on attribue généralement la notion à Theodor Lipps, qui lui, en poursuivra l'étude. Tout d'abord, Vischer forge la notion afin de répondre à certains questionnements esthétiques concernant les formes symboliques, qui font leur apparition dans le langage de l'art. Habitué aux formes pures, il s'est questionné, en tant qu'amateur d'art, sur l'origine des réactions sensibles que lui procurait la vue de certaines représentations artistiques. Il est intéressant, déjà, de constater que la prise en compte des sensations lui sembla être une solution opérante afin de répondre à une interrogation esthétique. En ce sens, sa sensibilité devenait une alliée dans sa quête pour mieux saisir ces nouvelles formes symboliques.

Nous pourrions observer que la grande majorité des théories recouvrant la proposition du terme *Einfühlung*, se regroupent autour de l'art visuel. Cependant, les interactions qu'entretient un sujet avec une œuvre d'art, peuvent difficilement être attribuables à une seule discipline artistique distincte, puisqu'elles se traduisent par un élan naturel, par une prédisposition sensible et non par une simple catégorisation ou bien encore par isolation. En cherchant à définir la source du contenu de ces répercussions réceptives, Vischer prend conscience que si les formes symboliques créent une courbe entre l'impression, la sensation et le sentiment, c'est parce qu'elles susciteraient en nous des émotions qui évoquent certaines représentations. Il est possible de considérer que cette

boucle perceptive à laquelle le philosophe fait référence, puisse tout autant s'appliquer à l'art vivant comme le théâtre et la danse contemporaine, puisqu'eux aussi vont s'organiser à partir d'un nœud par lequel le sujet traduit le sens, au moyen de ses impressions et de leurs représentations.

Il y a donc deux types de représentations, la représentation d'objet et la représentation de soi. Reprenant à son compte la théorie du rêve de Scherner, Vischer soutient que la représentation de soi ne devient consciente qu'associée à une représentation d'objet. Nous nous représentons notre corps ou des parties de notre corps par analogie avec des objets ou des parties d'objet, par exemple une maison. La sensation qui nous met au contact du monde extérieur se dédouble ainsi en représentation analogique de soi et de l'objet. (Jorland, Thirioux, 2008, p. 272)

Cet extrait provient d'un article écrit par Bérangère Thirioux, chercheuse en neurosciences, et Gérard Jorland que nous avons déjà présenté précédemment. Ces derniers, tentent par cette parution, de déployer le champ lexical de l'empathie, qui dans son origine allemande, a offert des paramètres qui ont permis de déterminer l'espace comme une condition éminente à l'expérience. Cette citation, nous permet d'observer que le sujet, non seulement se plonge dans une zone donnée pour en faire resurgir son expérience sensible, mais se scinde en parties, pour conquérir une impression de lui-même à travers l'objet. Suivant cette idée, on peut plus facilement consentir au fait que la subjectivité du spectateur puisse devenir opérante pour l'analyse de la représentation, et ce, en raison du fait qu'elle n'est pas désincarnée étant donné que le phénomène empathique relie directement la sensation à la forme. Dans une volonté de créer du savoir à partir d'une œuvre d'art vivant, il relève de la responsabilité du chercheur de reconnaître l'écart entre une impression de goût et une réaction sensible et en ce sens, même de l'inconfort ou des émotions jugées péjoratives qui pourront être des éléments à retenir lors de l'élaboration de la réflexion. Pour poursuivre à travers la pensée de Vischer, ce dernier proposera une définition de l'*Einfühlung* qui nous permettra aujourd'hui de souscrire à l'étude de ce qui constitue l'empathie esthétique. En effet, il caractérise le terme comme une « transposition de soi dans l'objet » (*Ibid.*, p. 275), grâce à laquelle il devient possible de le « sentir de l'intérieur » (*Ibid.*). Cette définition permet, entre autres, d'appréhender

la nouvelle approche théorique que propose le concept. Le fait d'adhérer par l'interne à une représentation scénique, rompt avec le rapport frontal et offre de nouvelles perceptions, qui ne sont pas uniquement basées sur une réception passive, mais bien sur l'activité et l'effort sensoriel du spectateur : « On peut donc dire que l'empathie ressent l'objet de l'intérieur (centre de l'objet) vers l'extérieur (forme de l'objet) [...] » (Elie, 2009, p. 82)

Il est possible d'apercevoir ici, un premier mouvement directionnel que pourrait prendre l'analyse, puisqu'en s'articulant par l'intérieur de la forme jusqu'à sa représentation physique extérieure, l'empathie fournit des pistes d'interprétations sensibles qui prennent comme assise le poulx de l'œuvre pour ensuite se matérialiser par leurs représentations. Dans cette optique, Jorland et Thirioux fournissent, dans leur article, un exemple intéressant de ce que cela pourrait représenter : « Ainsi, lorsque par empathie on se transpose à l'intérieur d'un arbre, on permet à sa force ligneuse d'exprimer à travers soi un sentiment d'élévation. » (Jorland, Thirioux, 2008, p. 276) Bien que poétique, cet extrait doit être pris dans une perspective plus large que celle qu'il laisse ici paraître, autrement dit, dans un but propre à l'analyse d'une œuvre et non pas uniquement afin de s'accoler à des sensations nouvelles, bien qu'elles puissent être agréables. Cet exemple de l'arbre, nous expose à la représentation type d'un signifiant/signifié ainsi que des caractéristiques qui en découlent. Imaginons donc cet arbre sur scène. Sa charpente matérielle ainsi que sa représentation scénique pourraient, de façon naturelle, renvoyer à un langage connu : un arbre aurait la faculté de nous évoquer, selon les circonstances, de la force, une certaine pureté, quelque chose d'apaisant, qui ancre une certaine réalité, etc. Cependant, en dépassant sa frontière visible et en se transposant en son intérieur par la voie de l'imaginaire, tel que l'exprime les deux scientifiques, nous pourrions être davantage en contact avec sa longitude, l'étendue de sa finesse, à une poussée vers le ciel, à un sentiment d'élévation pour reprendre les mots des auteurs, et peut-être même à quelque chose

plus près d'une texture sauvage ou encore à des odeurs. Ces éléments peuvent peut-être sembler innocents, toutefois, juxtaposés avec l'ensemble de la structure de l'œuvre, ils pourraient nous faire accéder à une précision qui soit d'autant plus substantielle et variée, et même, à des liens qui soient opérants avec le discours de l'œuvre. De plus, le potentiel que fournit l'observation du rapport empathique permet d'entrer en contact avec des sphères sensibles inaccoutumées. En d'autres mots, nous pourrions percevoir une nouvelle approche au monde et ainsi étoffer l'image et la connaissance que nous nous en faisons. On ajoute également un peu plus loin dans l'article, que l'*Einfühlung* correspondrait en quelque sorte à un prêt d'une sensibilité personnelle vers un élément extérieur. Suivant cette idée, c'est comme si le spectateur pouvait arrimer son espace sensible à celui de la scène dans une sorte de partage momentané, sans pour autant copier ou encore se faire contaminer, en reproduisant conformément les mimiques du visage des acteurs par exemple.

En effet, l'empathie est une imitation tout intérieure. Mais cette imitation n'est pas une copie, une singerie, dit Vischer, il ne s'agit nullement, dans l'empathie, de reproduire avec notre corps, avec nos gestes ou nos expressions faciales, ce que nous voyons, ou ce que nous imaginons. Il s'agirait déjà plus de quelque chose de l'ordre du mimétisme, au sens biologique du terme [...] (Jorland, Thirioux, 2008, p. 278)

Suivant cette idée, il serait plus précis de parler d'influence que d'identification, puisque l'*Einfühlung* ne substitue pas l'individualité du regardant, mais décuple son potentiel sensoriel, ce que Vischer caractérise d'ailleurs comme étant un phénomène de résonance. Le terme imitation est donc à prendre ici avec une certaine nuance, puisqu'on y fait surtout référence afin de définir une manière d'entrer en contact avec le monde, c'est-à-dire en le laissant résonner en soi. Selon ces indices, cette prédisposition aurait conséquemment l'habileté de multiplier les possibilités interprétatives et d'en étendre les significations, étant donné que l'on tirerait profit de cette activité sensorielle intérieure.

Aujourd'hui, les sciences cognitives pourraient découvrir le mécanisme psychique sous-jacent aux idées de Vischer. Il a montré mieux que tout autre que l'empathie était une

manière d'investir l'espace dans ses trois dimensions. Le sujet, en prenant la perspective d'autrui, rapporte en lui, dans un mouvement de retour, le sentiment éprouvé à la place de l'autre. En sorte qu'il ne s'agit ni tout à fait du sentiment de l'alter ego, ni du sentiment propre originaire, mais d'un sentiment créé par le rapport des deux. Cet échange est donc un processus créateur d'un espace commun qui n'existerait pas sans cela. (*Ibid.*, p. 280)

En ce qui concerne l'espace, il s'avère que l'empathie puisse rendre possible l'émergence d'une zone tierce entre le spectateur et la représentation. Cette troisième dimension est celle à laquelle nous accorderons notre attention lorsque, plus loin, nous tenterons l'amorce d'une analyse de trois œuvres de danse contemporaine en adoptant une posture tenant compte de l'*Einfühlung*.

2.2.2 L'*Einfühlung* chez Theodor Lipps

Tournons-nous maintenant vers Theodor Lipps, qui grâce aux recherches de Robert Vischer, a poursuivi la réflexion concernant la prédisposition pour un sujet à se sentir dans un objet. De la même manière que son prédécesseur, Lipps s'intéresse aux réactions physiques, qui s'articulent par une sorte de phénomène de retentissement au sein du corps du sujet. De façon plus particulière, il observe, lui aussi, une forme d'imitation organique ; toutefois, à son sens, elle engendrerait, grâce à des tensions musculaires, un processus qu'il nomme « auto-activité » (Elie, 2009, p. 115) ou « activité psychique autonome » (*Ibid.*). Son observation sur ce mécanisme, s'arrime alors davantage à partir d'une animation physique et, c'est pourquoi, il distingue deux dimensions différentes, à savoir la voie psychique ainsi que la voie motrice. Au cours de ses recherches, Lipps cherchera à déterminer ce qui relève à proprement parler de l'esthétique et tournera ses questionnements vers la viabilité du concept de l'empathie esthétique et ce, à cause du jugement esthétique et des notions de plaisir et déplaisir. Ses conclusions sur la question, le

mèneront à penser que si l'on se sent actif dans une quelconque forme esthétique que l'on observe, alors c'est qu'il s'agit bien d'empathie esthétique.

D'une façon imagée, on pourrait finalement dire que l'« activité » est la respiration ou la pulsation intérieure ; ou plus généralement, qu'il s'agit du mouvement interne. Cependant le mouvement n'y est pas simplement entendu comme ce qui se passe en moi, mais comme le fait que je suis en mouvement. Naturellement, ce « mouvement » n'a absolument rien à voir avec la spatialité. (*Ibid.*, p. 130)

À ce propos, l'activité autonome résultant de l'empathie esthétique, serait bien un vécu physique qui prend forme grâce à une projection de l'intérieur vers l'extérieur et qui, grâce à l'imagination, apparaît en quelque sorte comme véritable pour le cerveau et les sens qui en découlent. S'ensuit donc un processus où, la simple représentation n'est plus, puisque je me sens conscient à l'intérieur de ce mouvement, qui pourtant, appartient à autrui. De façon autonome et en apparence inactif, l'ensemble de mon réseau cognitif s'agence afin de remplacer une image par mon sentir actif. Cette capacité nous permet d'entrevoir une des caractéristiques bénéficiaires de l'empathie, c'est-à-dire qu'elle nous fait nous rapprocher intimement de l'œuvre. Ainsi, ce sentiment agissant, qui se traduit à l'intérieur du corps du spectateur, rend l'expérience plus profonde et engendre des réflexions qui proviennent de ce milieu sous-jacent.

Si l'on compare la pensée de Theodor Lipps à celle de Robert Vischer, on remarque que l'activité psychique prenait chez lui une place plus importante. En ce qui nous concerne, nous pourrions noter que Lipps articule davantage son argumentaire à partir d'orientations physiques et corporelles et cela nous sera utile afin de récupérer ses éléments d'observations pour l'analyse des spectacles de danse contemporaine. À ce propos, il exprime que l'empathie surgit d'une activité organique qui se déploie dans le corps du sujet à la vue de l'objet artistique. Il insiste toutefois sur ce point : le caractère empathique ne se résume pas à ressentir l'objet esthétique dans son corps,

mais bien à se reconnaître *soi* dans l'objet artistique et cela passerait par le corps. Cette distinction est primordiale puisqu'elle oriente la façon d'engager l'échange avec l'œuvre. Le sujet, plutôt que d'analyser uniquement l'ensemble des signes de la représentation, puise dans son rapport intime avec l'œuvre, autrement dit dans cette rencontre qui a lieu. Reconnaître ce qu'une œuvre a à nous raconter de nous-même à travers ses confrontations et nos réactions, autoriserait du même coup une réflexion qui sort du cadre de la représentation et qui laisserait paraître des perspectives composites. On peut observer une rupture diamétrale concernant l'apport du spectateur, étant donné que ce recours à la reconnaissance de l'activité, plutôt qu'à l'impression de la contemplation, lui laisse distinguer qu'il participe, lui aussi, à son expérience sensible de l'œuvre. L'analyse de cette dernière passe donc, dans ce cas, d'une orientation frontale à une orientation interne, et cela apparaît de plus en plus comme étant une caractéristique phare de l'*Einfühlung*. Par rapport au geste, ce que Theodor Lipps propose, c'est que le potentiel de l'observation du mouvement d'autrui, puisse être rattrapée par la projection du sujet dans ce même mouvement, et devenir en quelque sorte, la gestuelle de celui qui observe.

Je sens mon action dans ce mouvement ou cette forme que le mouvement effectue, et je me sens en lui, tendant à ce mouvement et l'accomplissant. Il ne peut en être autrement puisque, compte-tenu de la supposition précédente, il n'existe absolument pas d'autre mouvement pour ma conscience, sinon celui qui est vu. (*Ibid.*, p. 111)

La supposition précédente à laquelle Lipps fait référence, correspond à son questionnement concernant l'aspect involontaire de cette activité. En réfléchissant à propos de la prise de conscience de ce vécu, il lui apparut que ce dernier s'organisait tel un double ; puisque l'action ressentie provient entièrement de l'observation de ce qui est présenté. À la lumière de ces observations, il devient plus ardu de croire qu'il puisse être possible de parvenir à une analyse entièrement objective et lorsqu'on envisage les possibilités que supporte l'empathie, on en vient à questionner la légitimité d'une telle rigidité. Imaginons par exemple l'ensemble des spectateurs

d'une même œuvre : chacun à leur manière, ils intégreront le geste par rapport à leur propre interprétation, mais surtout à leur propre activité sensorielle et motrice. On reconnaît que la source de cette agitation est la même – voir ici le même geste –, seulement l'étendue de ces intimités et de ces bagages perceptifs divers, pourraient être l'occasion d'un dialogue bien plus vaste et riche : « L'objet esthétique y est toujours un objet sensible, c'est-à-dire un objet perçu ou représenté par les sens ; et il n'est que cela. » (*Ibid.*, p. 105) Chaque spectateur, apporte donc son rayonnement sensible personnel, qui lui, pour reprendre l'expression de Josette Féral, s'inscrit comme une traduction active au sein d'un réseau de sens abondants.

2.2.3 La jouissance objectivée de soi

En définitive, Lipps emploie l'expression « jouissance objectivée de soi » (*Ibid.*, p. 112), afin de rendre compte de sa compréhension globale du phénomène empathique. Bien qu'étrange, cette citation laisse présager une conséquence intéressante, liée à la perception de l'autre dans l'espace.

Tandis que dans la perception et la contemplation du mouvement étranger, je vis l'expérience de l'activité ou de l'auto-activité qui y réside, je vis en même temps le « travail » qui est ainsi effectué, c'est-à-dire celui par lequel les obstacles ont été surmontés. Je les vis comme obstacles à mon auto-activité ou à la satisfaction interne de l'effort consenti en vue de cette auto-activité. Ainsi est donné un fondement à l'issue motrice. (*Ibid.*, p. 117)

La jouissance objectivée de soi, se traduit donc par une sorte de satisfaction qui est issue du dynamisme, qui lui, prédomine au sein de la perception du mouvement d'autrui. Je peux jouir de moi-même, au même titre que je peux dorénavant en faire l'expérience, en découvrir des zones, qui jusqu'à présent, étaient restées inconnues. En l'objectivant, je l'extirpe à une réalité extérieure, je lui donne une forme concrète, tel un double qui se forme à l'intérieur de moi : « La simple

représentation n'existe plus : mon sentir actif l'a remplacée. » (*Ibid.*, p. 112) On peut donc s'imaginer, qu'à l'intérieur de ce processus sensible, prend forme une représentation parallèle, c'est-à-dire celle qui s'articule dans l'enveloppe sensorielle du spectateur, tant à travers son activité motrice que sa psyché : « [...] sentir par empathie ne signifie pas que l'on *sent* quelque chose dans son *corps*, mais que l'on sent quelque chose, à savoir *soi-même* dans l'*objet* esthétique. » (*Ibid.*, p. 123) Pour revenir à ce que Catherine Bouko caractérisait comme un principe de dramatisation, on peut supposer que l'empathie agit indirectement comme une première piste de sens pour le spectateur. Se projeter soi-même à l'intérieur d'un objet esthétique et s'approprier corporellement et intimement des gestes d'autrui, revient en quelque sorte à leurs offrir une première compréhension liée à une reformulation interne.

2.2.4 L'empathie et la conscience

Un autre théoricien traduit par Maurice Elie est Johannes Volket, qui a lui aussi participé au développement du concept de l'*Einfühlung*. Son texte *La conscience esthétique*, paru en 1905, vient en quelque sorte éprouver certaines des conclusions des deux auteurs précédents, surtout l'une de Robert Vischer, à savoir la nature inconsciente de l'empathie esthétique. Selon Volket, il est inefficace de parler uniquement d'inconscience et de conscience ainsi que de diviser diamétralement les deux termes, compte tenu que l'esprit fonctionne de manière bien plus complexe. C'est pourquoi il caractérise le concept par quelque chose qui s'apparente à l'appréhension sensible : « Cette co-présence de mon moi, cette orientation émotive, n'appartient pas à ma conscience de façon immédiate, mais seulement *dans la mesure où je réfléchis* à ce qui se passe dans ma conscience lorsqu'une qualité expressive se présente à moi. » (*Ibid.*, p. 174) Par rapport à l'analyse, cela laisse entendre que nous sommes naturellement traversés par cette

présence sensible et que le fait d'y réfléchir la porte directement à la conscience. Être attentif à son ressenti lors de la représentation, peut donc possiblement mener à des aperceptions qui seraient autrement demeurées dissimulées.

Pour Johannes Volket l'empathie demeure en quelque sorte un processus dynamique, étant donné que le sujet ne devient pas pour autant détaché et insensible à l'apparence de l'objet qu'il observe. C'est la raison pour laquelle, il précisera sa pensée par le terme co-perception.

Cette recherche a rencontré par deux fois la co-vision et plus généralement la co-perception ; au sujet des sentiments objectifs et au sujet du caractère apparent de l'objet esthétique. Les sentiments objectifs sont conjointement vus ; la qualité de la forme de l'expression fait partie du phénomène sensible de l'objet esthétique. Et le caractère apparent de l'objet esthétique est également conjointement vu ; l'objet esthétique se présente à nous sous la forme de l'apparence. De ce point de vue je parlerai de la co-vision empathique. (*Ibid.*, p. 205)

Cet extrait, bien qu'il crée une distance par rapport aux théories de Vischer ainsi que de Lipps concernant l'expérience vécue et active du phénomène empathique, nous est utile, lorsqu'appliquée à l'analyse de la représentation. En effet, cette subdivision apportée par Volket, nous encourage à croire que la sensation n'entrave pas notre lien étroit avec la forme, ce qui laisserait sous-entendre que même dans un rapport empathique et à travers la projection de soi dans l'œuvre, nous puissions demeurer conscient de ce qui constitue l'œuvre et donc la source de notre ressenti. Par conséquent, l'individu ne confond pas ce qui provient de lui et le produit de la sensation qui est institué par l'œuvre. Cela nous mène à penser que l'utilisation du processus empathique à des fins d'analyse n'engendrera pas un discours fabulé, mais bien en relation étroite avec la création scénique. Cette distinction apparaît comme étant capitale, car elle vient démontrer tout à la fois l'activité sensorielle ainsi que son processus d'intellectualisation. La valeur objective du ressenti, pourrait se traduire en suivant cette pensée, par la reconnaissance de certains éléments

scéniques qui ont eu, par la suite, une résonance perceptive. Malgré tout, l'articulation de l'analyse devra toujours se faire par rapport à un réseau de sens déjà présent sur scène. Autrement dit, pour mettre en lien et faire parler son ressenti, ce dernier se doit d'être rattaché à des éléments physiquement présents, qui ont contribué à l'esthétique de la proposition scénique. Tout comme le laisse entendre Volket « [...] le caractère apparent de l'objet esthétique est également conjointement vu » (*Ibid.*), ce qui veut dire pour notre recherche actuelle, que le langage extérieur de la création, c'est-à-dire tout ce qui concerne son aspect visuel ou encore auditif, sont des éléments qui continuent à contribuer au discours d'analyse et de compréhension. On peut même être porté à croire, que le cerveau humain a la possibilité de raccorder ces deux dimensions de manière conjointe et simultanée et que, par conséquent, il nous est possible d'observer différentes perspectives et ce, de façon commune.

2.2.5 Wilhelm Worringer, l'art abstrait et l'*Einfühlung*

De son côté, avec l'ouvrage *Abstraction et Einfühlung*, Wilhelm Worringer s'intéresse au concept de l'empathie esthétique, lié, pour son entreprise, à l'art abstrait. La publication initiale du livre date de 1907 et, en ce sens, on peut affirmer que cet historien et critique de l'art, a contribué à la définition de l'*Einfühlung*, dès son arrivée dans le discours esthétique et théorique. Traduit en français pour la première fois en 1978, on observe que même 70 ans plus tard, il subsiste un intérêt concernant les éléments de réflexions esthétiques que cette conception propose. Comme l'art abstrait rompt avec une imitation de la nature et sollicite les formes et les couleurs dans son interprétation du monde, nous avons cru nécessaire de plonger dans les idées de Worringer, compte tenu que la danse contemporaine et son langage, apparaissent similairement obscurs pour certains. Dans cet ordre d'idées, les mouvements interprétés par les danseurs, qui sont par la suite orientés

dans l'espace, peuvent correspondre, de façon analogue, à l'aspect non-figuratif d'une peinture. Par son discours, Worringer pourrait alors nous fournir une première piste concernant l'apport positif et étoffé que peut provoquer le ressenti, dans une situation où le spectateur est ébranlé par l'absence de lien direct avec le réel.

L'auteur cherche à comprendre pourquoi l'art abstrait suscite des réactions si vives, qui la plupart du temps, sont dues à un besoin d'appréhension et même d'organisation. Ses questionnements l'ont mené à considérer la place qu'occupe l'art dans la vie des Hommes : attendons-nous d'elle qu'elle apaise l'impénétrabilité du sens du monde qui nous entoure ? Dans ce cas, est-ce que ce qui est abstrait en art ramène l'individu, de manière peut-être un peu trop brutale, à « l'immense confusion que lui présente l'image du monde » (*Ibid.*, p. 55) ? Pour revenir à l'épistème que nous présentait Michel Foucault, une forme géométrique par exemple, pourrait nous faire consentir plus aisément à la sensation de la « chose en soi », autrement dit à sa connaissance, étant donné que par sa ressemblance, notre esprit calcule et réfléchit plus rapidement à ses associations possibles. À l'inverse, l'imprécision de sa personnification nous renvoie à nos incertitudes, à nos tentatives incomplètes et à notre désir inassouvi de saisir le monde qui nous entoure.

C'est parce qu'il est si perdu, si démunie intellectuellement parmi les choses du monde extérieur, parce qu'il n'éprouve qu'obscurité et contingence dans l'ordre et l'alternance des phénomènes de ce monde que la tendance est si vive en lui à débarrasser ces choses de leur contingence et leur obscurité dans l'image du monde, à leur conférer une valeur de nécessité et de légalité. (*Ibid.*, p. 54)

En suivant la pensée de Worringer, on comprend pourquoi un ressenti, peu importe son aspect confortable ou non, contribue à nous en apprendre sur notre rapport à notre environnement, à la société dans laquelle nous vivons et même, à ce qui nous surplombe. Comment faire face à

cette sensation de doute qui sommeille en nous ? Le réflexe naturel, semble être de créer de l'ordre et cela n'épargne pas la création artistique. Cependant, lorsque l'on abandonne une forme repérable, ou encore un genre qui se base sur les critères du beau, comme le ballet classique par exemple, on invite le spectateur à arpenter des zones plus méconnues de son être. Il est légitime de croire que même l'inconfort puisse avoir un effet bénéfique sur notre condition, puisqu'une fois rapatrié à la réflexion, il peut fournir une certaine compréhension, bien que plus difficile à accepter, de notre implication au monde. Demeurer dans des formes précises et claires pourraient nous faire passer à côtés de prises de conscience qui peuvent ouvrir sur un espace où les choses changent, évoluent et se reformulent.

2.3 L'empathie aujourd'hui

Maintenant que nous avons parcouru l'ensemble des théoriciens qui ont contribué à l'émergence du concept *Einfühlung*, nous nous tournerons vers des études plus récentes au sujet de l'empathie, ce qui nous permettra de réévaluer sa dimension actuelle. Nous avons pu observer qu'à l'origine, le terme était uniquement utilisé dans le champ artistique, tandis que l'empathie aujourd'hui, correspond également à une façon d'être en contact avec les autres, de « partager notre sensible », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière. Par conséquent, ce sont aussi des psychologues ou des scientifiques œuvrant, entre autres, dans le domaine des neurosciences et de la psychologie cognitive, qui revisitent le concept. Dans le cadre de cette thèse, cette ouverture vers un autre champ d'expertise, permet de se dégager de la dimension philosophique et parfois même idéaliste, qu'ont pu laisser transparaître les différents discours fondateurs de cette notion. Nous nous attarderons donc ici, à l'observation du procédé empathique, à ce que son étude concède

comme savoir, notamment par rapport au sujet qui en provoque l'activité, mais aussi concernant les dimensions artistiques qu'il met en lumière.

L'ouvrage collectif *L'empathie*, dirigé par Alain Berthoz et Gérard Jorland, regroupe neuf textes classés sous différentes catégories, telles que l'empathie et l'intersubjectivité, la psychologie cognitive, les différents changements de point de vue, etc. L'ensemble des thématiques abordées rend compte du fait que l'empathie est un principe qui recoupe de multiples dimensions réflexives et ces dernières sont autant de moteurs à l'analyse de la représentation. Bien qu'il demeure difficile, pour un chercheur, ou un étudiant, de maîtriser l'ensemble des domaines d'études touchés, l'ouvrage éveille la curiosité et ouvre des nouvelles perspectives d'appréhension de l'art vivant qui vont au-delà de l'esthétique.

2.3.1 L'empathie et les propriétés de l'objet artistique

Dans son texte d'introduction qui s'intitule « L'empathie, histoire d'un concept », Gérard Jorland, revient sur les notions qui ont instauré la compréhension du phénomène. Il s'attarde d'ailleurs à ce que Theodor Lipps nomme la « jouissance objectivée de soi » et il en reformule l'idée maîtresse, ce qui permet de mieux saisir cette notion en apparence obscur, mais néanmoins très pertinent.

Notre subjectivité proprioceptive se distingue en ceci qu'elle donne forme à la multiplicité des sensations. Et si d'un côté la chose en soi est bannie du champ de l'expérience, d'un autre côté notre subjectivité se trouve objectivée puisque c'est elle qui donne forme aux objets. Il y a toujours du plaisir à reconnaître quelqu'un : ce plaisir, d'après Theodor Lipps, vient de ce que nous avons mis une forme sur une multiplicité de sensations. (Berthoz, Jorland, 2004, p. 36)

Dans cet ordre d'idées, l'empathie vient en quelque sorte agir comme un démêlant par rapport à toutes les sensations et les informations sensibles que le cerveau doit décoder. Le plaisir objectif tel que décrit, correspond à l'action de tri effectué par notre intellect afin de relier le ressenti et la chose en soi. Conformément à cela, Gérard Jorland insiste sur ce qui caractérise l'objectivité de cette propension, car l'affect se construit à partir de la réflexion, mais aussi de la mise en conscience : « La conscience ne dispute pas sa forme à l'objet, elle ne la lui impose pas arbitrairement, elle la lui attribue en vertu des propriétés mêmes de la chose auxquelles elle la reconnaît telle. » (*Ibidem.*) Cette citation rend compte du fait que la participation de la subjectivité du spectateur au sein du parcours réflexif, n'exclut pas une prise immédiate de sa part avec l'œuvre qui lui est présentée. Sous ce rapport, son ressenti ne s'emballe pas devant quelques distractions ou divertissements, mais s'attache aux propriétés de la forme pour en reconstruire leur portée à l'intérieur de lui. En effet, il est inutile d'imposer l'issue du processus empathique, étant donné que son potentiel naît justement de cette relation complexe entre conscience et ressenti. S'il nous fallait interpréter ou encore mettre par écrit une réflexion résultant d'un spectacle, il pourrait être intéressant de garder en tête ce parcours, entre la reconnaissance objective de la forme, ainsi que de son activité intérieure, désormais expérience vivante au cœur du sujet.

La représentation objective du monde fait appel à un processus particulier d'individualisation qui permet de l'extraire du continuum visuo-proprioceptif et de le désigner. Ce processus permet de lui attribuer une existence objective, c'est-à-dire indépendante du sujet qui le voit. L'acquisition d'un statut d'*objet*, au sens strict que nous lui attribuons ici, lui assigne notamment un emplacement qui lui est propre, et permet au sujet de le désigner à l'attention d'autrui. On peut parler ainsi d'une réelle « élaboration de l'objet », ou encore d'une « objectivation ». (*Ibid.*, p. 108)

L'idée de la dénomination, provient du texte « Désignation et rapport à autrui » (2004) dans lequel, Anne-Catherine Bachoud-Lévi et Jean-Denis Degos, démontrent de quelle manière il est possible pour un individu de faire abstraction de certains paramètres sensibles, afin de déterminer

ce qui concerne autrui, plutôt que lui-même et, surtout, d'en détacher un discours qui permettrait de nommer à une entité tierce ce qui est observé. Cette façon d'exprimer la distinction entre ce qui appartient au sujet et ce qu'il examine, tout en conservant une appartenance entre les deux, correspond indirectement, tel que le révèle l'extrait, à la théorie de Theodor Lipps sur l'objectivation. Bien que cela puisse désormais paraître comme une évidence, ce processus de communication s'articule de manière triangulaire entre le sujet et son interlocuteur, ainsi que l'objet qu'il désigne et se rapproche grandement de ce qui se prononce lors de l'analyse de la représentation.

Entrent donc dans cette représentation mentale trois types d'aspect différents : la capacité à juxtaposer en une seule image ou de traiter simultanément le point de vue d'autrui et le sien propre (en tant que référence spatiale), d'identifier autrui comme un interlocuteur et non comme un objet et la mise en jeu de cette représentation dans une relation de communication. (*Ibid.*, p. 95)

Cette représentation mentale nous laisse percevoir que le sujet est capable de se projeter dans divers environnements ou choses, pour reprendre le terme du texte, et d'en organiser un discours soutenu par la connaissance. Cet acte communicationnel le propulse alors dans un changement de perspectives, où chacun des nouveaux points de vue orchestrés, sont autant de manières pour lui d'appréhender sa propre expérience de l'environnement qui l'entoure.

À la lumière de ces observations et considérations, nous pouvons comprendre que cette habitude pour un individu à se projeter dans son milieu, dépasse le cadre unique de l'art. Cependant, il est possible de penser que les créations d'arts vivants actuelles propulsent les possibilités sensorielles, et ce, parce qu'elles s'énoncent à travers un prisme qui étend notre expérience du réel, ou bien encore, en modifient les contours. Ce qui demeure, d'un point de vue comme de l'autre, c'est que l'empathie rapatrie sous un continuum proprioceptif individuel, deux entités différentes,

c'est-à-dire soi et l'autre, comme un même fait sensible, sensoriellement perceptible et imbriqué dans le corps du sujet.

Bien que le sujet n'imité pas les réactions de celui qui est devenu un partenaire dans la relation empathique, il n'en demeure pas moins qu'il puisse, par sa projection, tenter de décoder ou encore de traduire ce que cet autre semble vivre.

Ces deux théories (émotionnelle et exécutive) ne sont pas incompatibles avec l'idée développée dans ce chapitre selon laquelle l'empathie est une simulation mentale de la subjectivité d'autrui qui nécessite un partage de représentations et d'affects ainsi que la capacité d'adopter la perspective d'autrui qui fait appel aux fonctions exécutives et à un composant inhibiteur. [...] L'empathie apparaît ainsi comme une simulation mentale consciente de la subjectivité d'autrui. (Decety. 2004, p. 87)

Cette citation est extraite du texte « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? » (2004), rédigé par Jean Decety. Ce dernier, nommé « composant inhibiteur » (p. 87), la façon dont un individu proscrie certains constituants sensibles appartenant à l'autre, afin de n'en retirer qu'une expérience subjective, où la distance entre l'autre et soi est bien réelle, même si un rapprochement se crée par le biais du ressenti intime. Ce que l'on observe à travers ses recherches, c'est que le processus se distingue de l'identification, puisque le sujet s' imagine qu'il est l'autre, au sens où il fait « comme si » (*Ibid.*, p. 60) pour en retirer par la suite, une expérience qui lui appartient. Dans le cadre d'un spectacle de danse contemporaine par exemple, cela donne à penser que par empathie il me soit possible de me projeter dans le corps du danseur et ainsi, en me mettant à sa place, découvrir une nouvelle perspective de la représentation. Il m'est alors possible de ressentir par l'imaginaire le rythme de son souffle, l'épuisement, les contractions physiques, la tension, etc.

Suivant cette idée, le chemin pour différencier ce qui appartient à l'expérience subjective, ainsi que celle que l'on traduit chez l'autre, s'avère être le même. En regard de l'analyse de la représentation, cela laisse présager pour le chercheur, qu'il serait possible de puiser dans le même bassin neuronal afin de regrouper sous une même entité, l'ensemble des informations dégagées. Autrement dit, quand viendra le temps de reformuler le phénomène sensible et cognitif, l'ensemble des sphères esthétiques seront regroupées comme une structure qui se meut, mais qui demeure au final liée à sa composition entière. Ce qu'il faut considérer ici, c'est que plutôt que de catégoriser ses perceptions pour en faire resurgir un sens, il est possible pour le chercheur de partir de son expérience globale de l'œuvre et d'en démystifier les contours. Ce parcours inverse, pourrait avoir comme conséquence de multiplier les perspectives d'analyse, étant donné que les codes de la représentation ne sont plus abordés de façon séparée, mais à travers leur implication dans un processus global.

2.3.2 Le changement de point de vue

À ce sujet, dans « Physiologie du changement de point de vue » (2004), Alain Berthoz avance que la façon dont le cerveau traite l'espace qui l'entoure, nous permettrait indirectement de mieux saisir le processus cognitif empathique.

D'abord, le fait de changer de point de vue c'est changer de référentiel, c'est-à-dire résoudre un problème spatial. Se mettre à la place de l'autre, c'est adopter le regard de l'autre. Changer de point de vue, c'est changer de perspective. De plus, l'empathie est mon propre regard (dans le sens le plus fort et plein du mot) que je porte sur le monde à la place de l'autre. Or, la physiologie du regard est une physiologie des manipulations de l'espace par l'action, l'émotion, l'attention et l'intention. (*Ibid.*, p. 254)

L'auteur révèle ici, que l'empathie permet élémentairement d'engendrer un changement de point de vue soutenu par le regard, mais aussi par le processus cognitif qui s'y rattache. On

comprend également, que ce que l'on entend par point de vue, n'incorpore pas quelque chose qui retourne de l'opinion personnelle, mais bien d'un repositionnement par rapport au référent qui observe : « Le cerveau est capable de faire une sorte de déplacement mental du corps dans l'espace pour imaginer l'environnement d'un autre point de vue. » (*Ibid.*, p. 263) Liés à l'analyse de la représentation, ces extraits nous font prendre conscience de la multiplicité des perspectives qu'offre le processus empathique et de la complexité que prend son organisation au sein du cerveau. En ce sens, il est plus aisé de reconnaître que la sensation ne retourne pas d'une liberté sans fondement, mais plutôt de connexions neuronales, qui passeront par le cerveau pour être amenées à la conscience et par conséquent, à la réflexion.

La difficulté théorique est la suivante. Il faut en même temps que l'enfant fasse une opération de décentrage semblable au processus égocentré/allocentré mais, en plus, pour éprouver le monde du point de vue de l'autre, il faut qu'il puisse garder un point de vue égocentré en se mettant à la place de l'autre ; autrement dit, il faut qu'il soit à la fois lui-même, l'autre et qu'ils aient sur l'entre-deux un point de vue de survol. (*Ibid.*, p. 262)

Cette démonstration de l'opération nous porte à croire, que le phénomène empathique multiplie les points de vue, parce qu'il nous propulse à plusieurs lieux en même temps et à des référents divers, qui prennent toujours assise à l'intérieur du corps et de la sensibilité de celui qui observe. Dans cet ordre d'idées, on peut être porté à croire que lors d'une représentation, il pourrait se créer, pour le spectateur, une sorte de troisième sujet, qui correspondrait au point de vue de survol, mentionné par Alain Berthoz. Ce troisième sujet équivalant à la rencontre intersubjective entre le spectateur et l'œuvre, pourrait être l'occasion de reconnaître qu'une œuvre d'art vivant nous amène vers un ailleurs, c'est-à-dire qu'elle déplace la connaissance que l'on se fait de soi-même et de son expérience sensible.

2.3.3 Les divers types d'empathie

Nous allons maintenant diriger notre réflexion, vers ce que l'expérience esthétique convoque comme type spécifique d'empathie, en nous appuyant sur le texte « La distance dans l'empathie, dans l'expérience esthétique » (2013), rédigé par Pierre Livet et présent dans l'ouvrage collectif dirigé par Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, paru en 2013. En première partie de sa réflexion, Livet catégorise différents types de comportements empathiques observés. Par exemple, il décrit la catégorie de l'*Einfühlung* comme une « [...] projection motrice et/ou affective dans d'autres corps et objets. » (*Ibid.*, p. 39). Ensuite, l'empathie peut également œuvrer en tant que simulation, et ce, pour nous permettre soit « [...] d'] identifier le but d'autrui et [d'] anticiper ses intentions motrices » (*Ibid.*), ou encore, lorsque nous sommes impliqués dans un processus narratif, de tenter de ramifier l'histoire, d'agencer les différentes réactions des personnages pour en tisser une compréhension plus claire.

Pour ce qui est de la spécificité du type d'empathie que provoque l'expérience esthétique, on remarque, à l'égard des recherches de Pierre Livet, que celle-ci vient déstabiliser nos anticipations. De ce point de vue, on peut penser que le sujet convoque les mêmes réflexes habituels, c'est-à-dire ceux qui, de manière générale, lui permettent d'appréhender une situation afin de saisir le plus rapidement possible son issue. Toutefois, l'individu qui active sa procédure familière, engage le même traitement cognitif, seulement celui-ci, plutôt que de le diriger à travers un décodage conventionnel, l'amène vers un ailleurs, où ses perspectives émotionnelles seront désarmées. Pour le philosophe français, cette nouvelle variation entraîne un effet de distance, qui est lié non pas à notre expérience esthétique, mais bien à nos attentes habituelles.

C'est une distance qui survient dans notre expérience. C'est une distance que notre situation perceptive et interactive nous impose, et non pas une distance que nous pourrions prendre par une décision délibérée. C'est l'ouverture d'un hiatus et d'une faille au sein de notre expérience, et non pas une prise de distance par rapport à notre expérience. (*Ibid.*, p. 43)

Cette sorte de brèche apparaît, en vertu de l'analyse de la représentation, comme l'opportunité d'une réflexion qui s'oriente à partir d'une certaine forme de transformation. Livet souligne dans son texte que cette distance permet « [...] l'ouverture d'un nouveau différentiel, mais dont la variation reste du domaine de ce que nous savons comparer – on peut la nommer nouvelle variation à intégrer. » (*Ibid.*) Selon sa pensée, il existe également son contraire, autrement dit, une altération telle, qu'elle ne convoque aucun élément ou expérience sensible analogue et demeure donc, pour cette raison, au statut de « variation différentielle non comparable » (*Ibid.*). Si l'on observe les deux composantes issues de la même distance, on peut en déduire que le type d'empathie que convoque l'expérience esthétique fournit un discours qui s'articule inévitablement à partir d'un différentiel et de la déstabilisation de nos anticipations usuelles. En ce sens, l'art nous oblige à recréer notre expérience sensible, au sens où, cela nous permet de découvrir un prisme sensoriel beaucoup plus composite.

Nous pouvons entrer en empathie « esthétique » avec une capacité d'une représentation à activer des dispositions émotionnelles, alors même que cette disposition émotionnelle ne fait pas encore partie de notre répertoire des dispositions émotionnelles bien installées. (*Ibid.* p. 47)

Au regard de l'analyse de la représentation, le hiatus sensible qui s'inscrit à travers celle-ci, permet, entre autres, d'appréhender un espace neuf, qui, dépouillé de notre connaissance habituelle, peut devenir l'opportunité de pressentir de quelles manières le monde pourrait se différencier, se modifier et même, se bonifier. De ce point de vue, la subjectivité du spectateur ne l'oblige pas à se contenter dans de simples impressions appréciatives, mais ici, en fonction de l'analyse, le propulse à réfléchir à propos de ce qui a été déplacé en lui, des sensations que la

représentation a laissées dans son corps et qui sont un moteur discursif. Conséquemment, l'analyse permet alors d'intégrer le rapport intime qu'entretient le sujet avec l'objet de création et ce dialogue devient source de réflexion.

2.5 L'expérience esthétique

Comme nous venons de l'observer, l'empathie et l'expérience esthétique semblent, lorsque mis à la disposition de l'un et de l'autre, offrir un potentiel interprétatif éminent, concernant notre rapport à l'art et à notre façon de nous y accoler. À travers l'ouvrage *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer, tel que l'évoque l'intitulé, se propose d'étudier le type spécifique d'expérience que l'art propose, ainsi que les dénominateurs qui composent son processus. Le but de l'auteur n'est pas d'y dresser une théorie esthétique, mais plutôt de décrire et, si cela est possible, de comprendre un certain type d'expérience et, plus précisément une expérience vécue : autrement dit un phénomène physique et sensible qui s'incarne à même le corps. Il est possible d'imaginer le vécu propre à l'expérience esthétique, comme une sorte de trace invisible, mais qui prend vie de façon dissimulée au sein de celui qui observe. Il précise sa pensée, en stipulant que c'est l'engagement, autrement dit le fait de s'adonner à l'activité en question, soit écouter de la musique, voir une peinture, le cinéma, la poésie, le théâtre, etc. et ce, sans autre but immédiat que cette activité elle-même, qui fonde l'expérience esthétique. En ce sens, celle-ci agit en un temps singulier ou prégnant et se détache de l'expérience commune pour en engendrer une unique, au sein de l'individu. Schaeffer explique

« [...] plus particulièrement que l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde et qu'elle exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion non seulement particulière, mais bien singulière. C'est cette inflexion singulière et la recombinaison de

l'attention, de l'émotion et du plaisir qu'elle provoque qui sera au centre des descriptions et des analyses que je développerai tout au long de l'ouvrage. » (Schaeffer, 2015, p. 12)

Ainsi, l'ouvrage se divise en cinq chapitres, à l'intérieur desquels, l'auteur développe les grands thèmes de sa pensée, c'est-à-dire l'attention, l'émotion et le caractère hédonique, autrement dit la recherche du plaisir et l'évitement de la souffrance. Dans le cadre de cette recherche, nous allons davantage porter notre attention sur le chapitre trois, qui se consacre aux émotions en contexte d'expérience esthétique ainsi qu'à une définition du terme expérience. Selon lui, si nous parvenions à saisir la logique qui englobe la dynamique de l'expérience esthétique, nous pourrions, par la même occasion, développer une meilleure compréhension de ce qui est au cœur des pratiques artistiques, tant dans leurs perspectives existentielles, donc vécues, que sociologiques.

Tel que nous venons de le présenter, le philosophe définit précisément l'expérience esthétique en ce qu'elle s'inscrit comme une activité physique et vécue. Il est possible d'associer cette définition à une caractéristique de l'*Einfühlung*, à savoir, qu'elle s'incarne dans le corps du sujet à travers sa projection dans l'objet et qui lui permet, par la même occasion, de se révéler par son contact. L'une des distances que Schaeffer présente par rapport aux propositions de Lipps, par exemple, serait le recours à un certain type d'attention. Dans son ouvrage, on met de l'avant une théorie de l'attention qui s'incarne par le fait que le sujet ne s'attarde qu'à l'activité à laquelle il s'adonne.

Nous tenterons maintenant de définir ce que constitue la notion d'expérience pour Jean-Marie Schaeffer, puisque ses réflexions fournissent des liens considérables avec l'empathie esthétique. Selon l'auteur, cette notion peut se référer à différentes choses, mais qui demeurent malgré tout liées entre elles. En ce sens, on ne peut réellement parler de séparation ou encore de

définitions contradictoires, mais davantage de perspectives diverses, selon le contexte où la notion est employée.

En un premier sens du terme, on entend par expérience l'ensemble de nos connaissances *sensibles*, c'est-à-dire toutes les connaissances dont la source première (ou du moins la source proximale) réside dans la stimulation d'un organe sensible et dont l'objet (au sens épistémique du terme) fait par conséquent partie du monde qui nous est accessible par nos organes des sens. L'expérience conçue en ce sens relève donc du sensible à la fois par sa source et par son objet. (Schaeffer, 2015, p. 34)

Tel que présenté dans cette citation, l'apport sensible de l'expérience, se positionne certes à l'intérieur du sujet, mais aussi, grâce à sa relation avec l'objet. Cela amène à penser que l'objet artistique en lui-même pourrait dégager sa propre sensibilité devenant inhérente à la forme présentée, à l'ensemble des matériaux et des codes qui en constituent sa totalité. À ce sujet, ce qui peut apparaître neutre ou objectif, comme par exemple une certaine proposition chorégraphique, dépasse la simple reconnaissance du geste ou sa description, mais convoque également une étendue vivante et perceptible. Sous ce rapport, Schaeffer introduit le terme allemand *Erlebnis* en tant que ce qui caractérise l'expérience comme vécu subjectif. D'un autre côté, l'*Erfahrung* correspondrait à la définition de l'expérience comme « [...] structure logique des représentations » (*Ibid.*) En suivant sa proposition qui stipule que le sensible relève à la fois de sa source, donc l'individu et de l'objet, on observe que la représentation de sa forme, ainsi que les caractéristiques physiques qui la composent, en sont les deux axes complémentaires. Dans cet ordre d'idées, il semble bien plus opérant de relier ces deux sphères en reconnaissant la part subjective du ressenti, comme une composante essentielle de l'expérience esthétique complète. Le fait de considérer l'expérience comme une sorte de symbiose entre la connaissance et le ressenti, nous fait consentir à la possibilité que l'objectif et le subjectif, n'agissent pas forcément de manière opposée ou contradictoire. Au contraire, à la lumière de notre compréhension du phénomène cognitif, ce sont de multiples couches

signifiantes qui s'amassent les unes par-dessus les autres, pour créer des sens qui prennent leurs assises selon des perspectives diverses.

Finalement, pour Jean-Marie Schaeffer, l'expérience désigne également le lieu où se concrétisent des compétences acquises grâce à nos interactions avec le monde, c'est donc dire, grâce à nos expériences, au sens conventionnel du terme. Il s'agit, pour ce cas, davantage d'un ensemble de compétences pratiques acquises à travers un apprivoisement progressif et ce, avec un même type d'objet ou de projet. Il est intéressant de mettre en relief cette définition à partir de ce que proposait Pierre Livet comme un facteur propre à différents types d'empathie, c'est-à-dire le fait de déstabiliser nos attentes. Tout comme il le mentionnait, ce désarmement crée une distance, un pas de recul par rapport à notre schéma cognitif routinier. En rejoignant la pensée de Jean-Marie Schaeffer à celle de Pierre Livet, on peut être porté à croire que l'empathie constitue le réinvestissement de l'expérience esthétique, autrement dit, une sorte de valeur ajoutée qui permet de tirer profit de toutes les ramifications qui s'assemblent à la fois à l'intérieur de notre corps, mais aussi de notre cerveau.

Toujours chez Schaeffer, l'expérience esthétique se conçoit selon une dynamique qui se différencie par rapport à l'attention que nous portons de manière générale aux choses qui nous entourent. À son sens, ce qui vient la nouer, c'est la connexion immuable entre l'attention et l'émotion : « L'affect et la cognition dépendraient donc de systèmes distincts et partiellement indépendants pouvant s'influencer réciproquement de différentes façons. » (*Ibid.*, p. 134)

Nous avons tenté, à travers ce chapitre, de démontrer, entre autres, que l'émotion n'intervient pas en tant que processus post cognitif, puisque pour adopter cette position, il faudrait

que celle-ci apparaisse uniquement une fois que le stimulus eut traversé la globalité des étapes hiérarchiques que nécessite le traitement de l'information. Or, « L'évaluation cognitive (du sens ou de la significativité) est sous-jacente à tous les états émotifs et en constitue un aspect intrinsèque. [...] La pensée et l'émotion sont simultanées » (*Ibid.*, p. 135) Cette information est essentielle pour notre recherche, puisqu'elle contribue à révéler que le ressenti s'accompagne essentiellement d'une certaine forme d'évaluation. C'est donc dire qu'il est possible pour un sujet, d'évaluer ce qu'il observe et ce, à partir de l'affect qui émerge depuis ses perceptions. À cet égard, nous pourrions être portés à croire qu'une première étape d'analyse puisse s'effectuer durant la représentation, tout en ne minimisant pas la réception du spectateur ou même encore son plaisir et sa découverte. Suivant cette idée, les émotions émergent comme quelque chose qui permet de dépasser la simple fiction. Sous ce rapport, les réflexions qu'elles suggèrent, permettent d'aller au-delà de la représentation et d'étendre son contenu jusqu'au microcosme de l'individu. Autrement dit, les émotions se transforment en la possibilité de poursuivre la création au-delà du théâtre, de rentrer chez soi et de conserver un souvenir sensible de cette expérience, qui surpasse les souvenirs visuels ainsi que la plasticité d'une proposition.

Au cours du prochain et dernier chapitre, je mettrai donc à profit les résurgences de mon ressenti qui ont continué d'alimenter mon expérience esthétique, même après la représentation. Je pourrai alors voir comment mon rapport empathique à chacune des œuvres s'est traduit en pistes de réflexions pouvant nourrir des analyses éclairantes.

CHAPITRE 3

Mille batailles, Cosmic Love, L'affadissement du merveilleux

L'EMPATHIE ESTHÉTIQUE AU SERVICE DE NOUVEAUX MODES D'ANALYSE

3.1 Structurer le ressenti

Tel que mentionné en introduction à cette recherche, cette dernière questionne l'apport de la subjectivité dans l'analyse de la représentation. À ce sujet, les observations concernant les trois spectacles ici étudiés, relèvent de ma subjectivité personnelle. C'est la raison pour laquelle, au cours de ce chapitre, il me faudra parfois employer la première personne du singulier, afin d'exprimer un ressenti qui appartient directement à mes impressions sensibles. J'emploierai donc le « Je » lorsque je me référerai à des observations ainsi qu'à des sensations vécues lors de chacun des trois spectacles, puis le « Nous » lorsque je ferai référence à des considérations plus générales ou qui pourraient être relevées par le public en général. Étant donné que l'objectif de cette recherche est de voir s'il est possible d'utiliser ses propres impressions à des fins d'analyse, j'élargirai mes perspectives à des considérations théoriques plus vastes qui dépassent ma position de spectatrice. Sous ce rapport, les considérations qui suivent, proviennent, d'une part, ce que j'ai pu emmagasiner comme informations sensibles au cours de mes observations en répétitions. À cet effet, vous trouverez en appendice (B) quelques exemples de notes prises lors de ces dernières. J'ai également puisé au cœur de mon expérience esthétique vécue lors de ma présence aux spectacles. À partir de là, j'ai tenté de consolider ce que mon rapport empathique avec l'œuvre avait permis de mettre en lumière. J'ai également pu reconnaître, à l'étude des différents auteurs qui ont écrit à propos de l'empathie ou encore de l'*Einfühlung*, que certains phénomènes physiologiques prenaient, en effet,

forme et vie à l'intérieur de mon corps. Il sera également possible d'observer que les sensations sont rattrapées par des signes de la représentation. En élaborant le travail écrit de cette thèse je découvris qu'il était aisé de donner une structure claire d'analyse à l'ensemble des notes sensorielles et subjectives que je possédais. Qui plus est, ces dernières ont, dans plusieurs situations, facilité ma compréhension de l'œuvre. Comme le but de cette recherche correspond à évaluer si le ressenti, et plus particulièrement l'empathie esthétique, peuvent mener à des nouvelles perspectives d'analyse, il me semblait plus raisonnable d'utiliser mes propres observations. En effet, en étant ma propre évaluatrice, il m'était plus aisé de reconnaître les moments où je me projetais dans l'œuvre et ce que cela avait permis de dégager comme angles de vue et considérations. Les outils, ainsi que les réflexions qui sont mises de l'avant dans cette dernière partie, pourraient servir d'exemples concernant une manière envisageable d'utiliser le ressenti à des fins d'analyse. En définitive, ce dernier chapitre correspond à quelques échantillons, de ce à quoi pourrait ressembler une mise en pratique des théories qui furent auparavant abordées.

3.2. Analyse des trois œuvres

3.2.1 *Mille batailles*, Louise Lecavalier

Le spectacle *Mille batailles* de Louise Lecavalier trouve, entre autres, son inspiration à travers la figure du chevalier inexistant, qui s'illustre dans le roman du même nom d'Italo Calvino, paru en 1959. Ce personnage représente un combattant exemplaire, qui pourtant, lorsqu'on soulève son armure, s'avère être immatériel puisque l'espace que devrait habiter sa personne est vide. L'auteur propose une réflexion sur ce qui pousse l'Homme à l'affrontement et sur notre conditionnement à obtempérer à des règles et à des codes. De son côté, Louise Lecavalier affirme en entrevue au journal *Voir*, avoir voulu travailler à partir d'un personnage « [...] qui se bat, mais

pour des combats plus métaphoriques. » (Rigano, 2017) On la retrouve seule sur scène la première partie du spectacle. En deuxième partie, se joindra à elle, Robert Abudo et ensemble ils s’amuseront à se défier, à braver leur individualité. Les lignes que créent leurs corps confèrent à l’espace scénique des allures géométriques qui évoquent l’arène de boxe. Au sujet du décor, on aperçoit un espace plutôt dépouillé ; un mur de bois clair tout au fond est parfois utilisé comme autre partenaire, en tant que contrepoids aux corps et vient segmenter l’aire de jeu des cavaliers.

Je me souviens de la première fois où j’ai assisté à la représentation au Centquatre à Paris. Ce qui m’avait le plus saisi c’était de quelles diverses manières je ressentais l’effort du combattant, son essoufflement et sa rage de vivre en quelque sorte, qui se traduisaient momentanément à l’intérieur de mon corps. L’énergie incessante et l’activité corporelle frénétique de la danseuse me donnaient l’impression que j’avançais avec elle, me sentant à mon tour épuisée par le déchaînement. Puisque j’ai eu la chance d’assister à des répétitions de l’œuvre², j’ai pu la revoir et ainsi tenter d’élucider ma propension à plonger dans l’acte, à me « sentir dans » pour reprendre l’expression propre à l’*Einführung*. J’ai pu observer que cette activité intérieure n’était pas réellement due à un effet de surprise, puisque je continuai à ressentir les mêmes effets moteurs, même après plusieurs représentations. Toutefois, j’avais l’opportunité de formuler par écrit certaines de mes observations, toujours en alternant entre une position de chercheuse et de spectatrice. Au fil du temps, ce que je pu remarquer, c’est que la familiarité du geste proposé par Louise Lecavalier m’incitait plus facilement à m’y projeter. Comme j’avais l’impression que je

² Louise Lecavalier m’a généreusement ouvert les portes de son studio de répétition durant l’automne 2016. Au cours d’une rencontre, je lui avais fait part de mes interrogations sensibles en tant que spectatrice et chercheuse et elle avait gentiment accepté de me laisser assister à des enchaînements du spectacle *Mille batailles*, que j’avais déjà eu la chance de voir à Paris. C’est lors de ces rencontres que je notai méticuleusement mes observations sensibles ainsi que mes questionnements au sujet de ma propension à me projeter à l’intérieur du mouvement.

serais moi-même capable de reproduire les mouvements, ce qui n'est, bien-sûr, qu'une impression, cela pouvait potentiellement faire en sorte que je puisse m'approprier plus aisément cette gestuelle, pour ensuite la faire mienne. Cela apparaît comme un élément caractéristique de l'empathie, c'est-à-dire qu'en me mettant imaginativement à la place de Louise Lecavalier, en faisant comme si, moi-même j'effectuais chacun de ses gestes, je me plongeais davantage au cœur du pouls du mouvement. Je pourrais même dire que sa raison d'être et sa pulsion, me parvenaient en quelque sorte de manière plus frappante.

Dans un texte à propos du spectacle, la critique au journal *Le Devoir* Mélanie Carpentier suggère que « Bien qu'on puisse souligner une certaine saturation de mouvements et que l'on perçoive dans des moments de ralentissement une certaine lourdeur, l'énergie se dégageant des formes intrigantes de Mille batailles reste captivante du début à la fin. » (Carpentier, 2016) Toute comme le mentionne ce texte d'opinion, nous pouvons, en effet, observer une fréquence du mouvement qui se fait par réitération et par répétition. Prise dans un contexte de simple observation, la chorégraphie de Louise Lecavalier pourrait sembler n'être qu'un amas d'actions et de gesticulations. Toutefois, tel que le dénote Mélanie Carpentier, cette fougue incessante et cette énergie débordante qui habitent le geste, nous obnubilent et rendent sa performance hors du commun. En lien avec l'empathie esthétique, la frénésie du geste m'animait et je plongeais imaginativement à travers l'essoufflement et l'énergie du combattant qui en résultent et ce, sans trop me poser de question puisque j'étais happée par le geste et sa résonance. Certaines paroles me venaient pourtant naturellement en tête. Comme je ressentais le retentissement de cet effort à même mon corps, je réalisai, lors de ma découverte du spectacle, à quel point la danseuse traduisait en son corps un désir d'avancement, une énergie acharnée à avancer et à braver les obstacles. À la lumière de cette impression, je pus, des mois plus tard, transformer ces considérations en réflexions

portant sur l'individualité. Soudainement, le titre de la création prenait sens, puisque je m'interrogeai sur nos sociétés qui ressemblent parfois à des arènes, mais à l'intérieur desquels nous menons tous notre propre combat.

En arrière-plan on observe un musicien, Antoine Berthiaume, qui sera parfaitement visible tout au long de la représentation et cela donnera l'impression d'un univers qui se forme au présent, comme si chaque geste nous était offert par l'impulsion soudaine de la danseuse. Cette impression de liberté et d'improvisation, avait eu chez moi comme effet de me sentir plus près de l'interprète, comme si mon ressenti et le geste étaient tous deux en dialogue. Son énergie était si forte, que je ne savais pas si c'était mon corps qui était projeté sur scène ou si c'était elle, dans cette grandeur incandescente, qui se rendait jusqu'à moi. (Appendice B, par. 3) Au niveau de l'analyse, l'effet du sentir dans, ainsi que mes observations face à celui-ci, on permis de dépasser la plasticité du geste. Plutôt que de dénombrer tous les gestes et d'amorcer une réflexion à partir de ces morceaux, mon ressenti m'a propulsé à faire le chemin inverse ; je suis partie de sa résonance, des effets qu'ils suscitaient chez moi pour mieux intellectualiser des observations concernant cette partition chorégraphique. En ce sens, l'inclusion de ma subjectivité a permis de secouer mes perceptions visuelles et de dépasser un premier degré.

Par exemple, au cours de la première séquence gestuelle, la danseuse se positionne face à nous, tenant en équilibre sur la pointe des pieds. Puis soudainement, un mouvement frénétique envahit sa main. Cette partie de son corps se mettra alors à découper l'espace et à délimiter d'autres sphères lui appartenant : « Chaque muscle qui bouge a une signification et une intention, rien n'est fait par hasard, tout est assumé. » (Pradier, 2016) À la vue du spectacle, il est surprenant d'observer avec quelle précision la danseuse décortique la ligne de son corps et on constate la manière avec

laquelle chaque pulsion émerge de son centre, qui lui, se présente en frontalité. Ainsi, son regard est porté vers l'avant, elle se tient sur la pointe des pieds, comme pour défier la gravité, ou encore accentuer la portée de son geste. Ses extrémités semblent parfois être complètement indépendantes du reste du corps, ce qui donne l'impression que ce dernier n'est non pas ensemble, mais plutôt parties. Puis, lorsque le soubresaut s'empare de la main droite, qui bouge désormais frénétiquement, nous avons l'impression de voir apparaître une nouvelle entité qui s'agite dans l'espace. La main tremble, tremble, jusqu'à s'emporter, donnant l'impression que c'est elle qui contrôle désormais la pulsion du geste. La scission entre le bras et le reste du corps, révèle justement son aspect fragmentaire. Une fois que la main a terminé sa remontée jusqu'à la tête, elle amorce une toute nouvelle rupture en découpant l'espace autour du visage. Ainsi, se baladant, flirtant avec d'autres parties du corps, elle agit d'une certaine manière comme d'un porte-voix. Elle opère parfois des mouvements circulaires, d'autres fois des lignes déchirées, des coupures, mais aussi des rebonds, comme si les différentes parties du corps ne s'exprimaient pas de la même manière ; qu'elles nécessitaient des pulsions diverses. On remarque, en effet, que le ventre inspire la circularité, que le visage et la tête, quant à eux, engendrent un geste plus saccadé, plus vif. Comme l'action n'est pas la même selon chaque partie du corps, c'est comme si un langage perceptif émergeait de chacune d'elles. Qui plus est, en s'interrogeant sur ce choix chorégraphique cela peut nous amener à révéler un rapport intime que nous entretenons avec certains domaines de notre enveloppe charnelle ; la tête s'embrouille d'idées, construit et dirige de ses pensées nos choix, celle-ci vient organiser d'une certaine façon notre quotidien. L'agitation de la main rend compte aussi de la rapidité avec laquelle ces pensées vont et viennent. Le ventre, lui, rappelle la gestation, la patience, le mûrissement. Le mouvement circulaire renvoie à quelque chose de cyclique, qui sillonne. La juxtaposition de l'étendu du corps et du bras, suggèrent plutôt un désir d'appropriation d'espace, une tentative de s'insérer dans le monde, d'y laisser sa trace. (*Ibid.*, par. 11)

Lorsque quelques instants plus tard elle étend son bras, c'est à l'immensité de l'espace auquel on peut devenir sensible, comme si elle le remplissait ou même le caressait. L'abondance, la variété et la rapidité avec laquelle les gestes se développent, font en sorte qu'il devient difficile de se les remémorer. S'il est trop ardu pour le cerveau de déchiffrer chacun d'eux, se laisser librement traverser par la résonnance du mouvement peut devenir la possibilité de parvenir à son sens sensible. Comme il m'était impossible d'émettre une observation concernant chaque action qui était devant moi déployée, mon réflexe fut de plonger à l'intérieur de l'œuvre, laissant momentanément de côté l'intellectualisation pour me concentrer davantage sur mon ressenti qui se traduisait désormais en une sorte de pulsion. À la lumière de mes recherches, cette étape me fit penser au texte de Gérard Jorland présent dans l'ouvrage collectif *L'empathie*. En effet, lorsqu'il affirme (2004, p. 37) que le phénomène permet de relier de manière simultanée le ressenti et la chose, cela porte à croire que mon rapport empathique avec l'œuvre de Louise Lecavalier a fait en sorte que je n'étais pas abasourdie devant l'abondance et la variété de la gestuelle. Au contraire, tel que je viens de l'aborder, je décodais presque instantanément une forme de langage qui était véritablement issu de mes sensations induites par le mouvement. Suivant cela, tout allait très vite, mais un premier sens me parvenait et il allait servir, au-delà de la représentation, à nourrir ma réflexion concernant l'ensemble des instances chorégraphiques. À travers les indications que j'ai pu assembler lors de mes observations de répétitions, j'ai pu remarquer que mes perceptions sensibles s'accompagnaient ici et là de références et d'idées maîtresses qui étaient liées étroitement à la chorégraphie, comme par exemple :

J'ai l'impression qu'elle est habitée par quelque chose. Comme un objectif ou une mission. C'est étrange... tout ce que je vois c'est un humain fort, intense avec une si grande rage de vivre. Je la sens sa rage. Non ce n'est pas de la rage, c'est de l'appétit. Elle gobe tout. Elle est gourmande, joyeuse et multiple. (Appendice B, par. 2)

Suivant cela, pour rappeler ce que Josette Féral disait concernant la théorie théâtrale, j'avais, en effet, l'impression de traduire l'ensemble des mouvements pour en faire résulter une compréhension intelligible.

La traduction implique certes en son point de départ de pénétrer dans l'univers de l'autre, de s'en imprégner, de procéder par empathie par rapport à l'objet d'origine (objet-source, texte-source), par sympathie. Elle implique un travail d'analyse, d'écoute, d'observation et, en fin de parcours d'interprétation, transmutation, transfiguration. (2001, p. 42)

À ce propos, mon rapport à l'œuvre était investi d'une énergie qui n'était pas que sensible. Ce que je pu alors observer, c'est que bien que mon intellect était mis momentanément en veilleuse, il ressurgissait à des moments clés, pour me transmettre des bribes d'une première piste d'analyse. Sans effort et sans chercher à émettre un sens à tout ce que j'observais, j'alternais entre des instants où j'étais complètement sortie de moi, oubliant presque ma présence parce que parfaitement attentive à la chorégraphie, puis d'autres où je notais les idées et les réflexions qui surgissaient : « *L'espace devient autre, immense, même s'il n'y a rien. Est-ce que c'est son imaginaire que je vois ou le mien ?* » (Appendice B, par. 5). C'est, entre autres, grâce à cela qu'il me fut possible de considérer que mon ressenti n'était pas uniquement lié à des caractéristiques d'appréciation, mais me menait aussi directement à amorcer une analyse réfléchie de l'œuvre. J'observai alors, que ma conscience était capable de se déplacer d'un point focal à un autre, d'orienter diverses considérations perceptives et réceptives tout en étant entièrement investie dans l'œuvre qui m'était alors présentée. « *On dirait que je suis partout à la fois. Comme si j'arrivais à me démultiplier en la regardant danser. Ma propre présence se promène sur la scène. Je participe. Elle m'oblige à être là avec elle. Je ne suis plus assise ; je suis en l'air, debout, partout .* » (Ibid., par. 14) Qui plus est, même lorsque je quittai la salle de répétition, j'avais le sentiment que je pouvais poursuivre mes recherches tout en puisant dans les traces sensibles que l'œuvre avait laissé dans mon corps.

À mon sens, à certains égards ces dernières étaient encore plus précieuses que des notes d'espace ou d'éléments physiques, puisque ma mémoire corporelle me ramenait souvent aux images que ma vue avait emmagasinées.

Pour revenir à l'œuvre, on peut facilement imaginer l'effort que cette fulgurante gestuelle demande ; l'épuisement doit évidemment se faire ressentir. Cet aspect donne à voir une interprète envahie par son geste, qui regorge de son propre corps et semble paradoxalement tenter d'y échapper. Cela donne à ressentir une impression de trop plein, comme si nos corps camouflés et obstrués, une fois qu'il leur était permis de s'exprimer, éclataient de choses à dire et de paroles enfouies. En ce sens, la liberté gestuelle mise de l'avant par Louise Lecavalier est presque animale et bestiale. Réfléchir à propos de cette empreinte permet de considérer le langage du corps qui y est présenté, dans une perspective qui dépasse la convention sociale habituelle. On peut y découvrir des nouvelles façons de faire parler notre monde et cela peut même nous permettre d'appréhender une vision autre du corps, ce qui nous incite à surpasser sa représentation quotidienne. (*Ibid.*, par. 11) Voir la danseuse investir son geste d'une si grande sincérité, qui malgré une très grande puissance laisse paraître une profonde vulnérabilité, peut nous ramener, nous aussi, à une présence corporelle qui est davantage authentique et brute. On retrouve donc ici quelque chose d'intact et de peu fréquenté, puisqu'elle se présente à nous comme un être qui cherche à atteindre une forme d'expression plus organique. Tout comme le mentionne Jean-Luc Petit dans son texte sur l'empathie et l'intersubjectivité, l'*Einfühlung* est ce processus qui nous permet d'étendre notre conscience à quelque chose qui, quotidiennement, est peu ou pas cultivé.

L'*Einfühlung* ne fait autre chose que déployer une potentialité constituante intrinsèque, inexploitée en un premier temps, du système kinesthésique. Quand nous nous mettons à la place d'un autre, nous effectuons un acte de mise en accord des kinesthèses du corps propre avec les kinesthèses du corps de l'autre. Pour la constitution, le gain de sens résultant est immédiat. (Berthoz et Jorland, 2004, p. 143)

Comme spectatrice, mon rapport intersubjectif et empathique avec la chorégraphie faisait en sorte, que je ressentais une présence et une énergie à l'intérieur de mon corps qui m'étaient extrêmement intrigantes et vivifiantes : « *Je vois ses nerfs, je sens les miens. Sa colonne vertébrale. Alors l'énergie circule rapidement dans mon corps. Je suis alerte* » (Appendice B, par. 5) J'avais le sentiment que le fait de me projeter dans son geste, me faisait ressentir une force et un état de corps dont jamais dans mon quotidien je n'avais eu l'opportunité de saisir la présence. Ce qui me troublait, c'était la manière dont elle se laissait porter par son corps, comme si ce n'était plus son cerveau qui évaluait sa conduite, mais plutôt une pulsion intérieure, presque primaire. En l'analysant de cette façon, cela m'amena à percevoir avec quel engagement la danseuse s'investissait dans le moment présent. Même si la chorégraphie est répétée soir après soir, l'abandon de l'interprète face à son geste nous la fait percevoir comme une sorte de composition instantanée. De ce point de vue, il nous est également possible de reconnaître que certaines des caractéristiques ici présentées, appartiennent à des éléments propres à l'art postmoderne ou encore postdramatique, c'est-à-dire, à des notions de performativité et d'écriture scénique. Par exemple, nous avons évoqué des notions d'improvisations, de spontanéité, d'effets du présent. Bien qu'ils remontent à un ressenti subjectif, ces impressions sensibles, appliquées à la théorie théâtrale, peuvent permettre de ressentir les effets des propositions scéniques actuelles.

Ensuite, quand plus loin en milieu de parcours, l'interprète sculpte l'espace de ses bras et de ses jambes, tout en effectuant des allées et venues de cour à jardin, la codification du geste et son langage se répandent entièrement dans l'espace. Pour ce faire, c'est comme si Louise Lecavalier jouait avec la plasticité de la scène et avec les différents personnages que sa présence scénique parvient à évoquer.

Il y a de nombreux personnages ; parfois je vois une vieille femme, ensuite le chevalier, puis soudainement un animal. Est-ce que ça provient de la danse ou bien de sa présence ? Ils n'ont pas besoin d'être introduits, ils peuvent simplement surgir comme ça et participer à l'univers. Je ne sais pas où se situe cette danse. Il n'y a pas de lieu possible, tellement de choses sont convoquées. (*Ibid.*, par. 13.)

Lorsqu'en compagnie du danseur Robert Abudo on assiste à une sorte de duel et que l'effort de la bataille fait jaillir quelques mèches de cheveux qui débordent désormais de sa capuche parfaitement ajustée aux contours de son visage, j'ai aperçu soudainement un cheval. Son costume noir composé de latex et cette mèche de cheveux brillante, me donnait l'impression d'être face à la fougue d'un étalon, alors qu'au début j'avais pu noter que ses gestes de balancier ainsi que la présence de latex et de scintillement sur ses habits, me laissaient alors plutôt voir un poisson et ses écailles. Bien que cela puisse sembler banal, ce que ces espèces évoquent à mon esprit en dit long sur la manière dont je m'appropriais alors la composition scénique. En utilisant mon expérience sensible propre à cette création et en l'appliquant à l'analyse, je transforme ce ressenti, ainsi que les images métaphoriques qui en découlent, en des pistes de raisonnement qui éclairent la représentation. On peut se demander si cela fut possible sans l'apport de l'*Einfühlung* à mon expérience, c'est-à-dire au fait de se sentir dans la chose plutôt que devant la chose. Ma projection corporelle à l'intérieur de l'œuvre a potentiellement agi comme une motivation à l'analyse ; j'étais inspirée parce que j'avais emmagasiné en mon corps des notes sensibles souvent bien plus généreuses comparativement à d'autres observations plus factuelles. De ce point de vue, il me fut par la suite possible d'atteindre une plus grande précision à l'écriture ainsi qu'un vocabulaire plus riche. Sans cet apport, j'aurais probablement retenu moins d'éléments signifiant et il m'eût été peut-être plus difficile de traiter de l'œuvre. Également, mon discours serait potentiellement demeuré sommaire et très descriptif. L'empathie esthétique me permet donc de dépasser la

frontalité et de plonger au cœur de l'œuvre. Mon ressenti, quant à lui, est comme une porte d'entrée précieuse afin de me rapprocher de l'expérience esthétique que propose la représentation.

Si l'on suit l'évolution et, en quelque sorte, la dramaturgie de la chorégraphie, on dénote que le mouvement ne cesse jamais. Même à certains instants où le rythme de la musique se pose et devient plus planant, le geste lui, poursuit sa réitération et son incroyable diversification. À la répétition on ajoute un principe de variation ; du saccadé on bascule vers quelque chose de plus fluide. À ces moments, le geste se caractérise davantage par un aspect plus près de la caresse que du battement et les deux acolytes nous donnent l'impression que chaque combat comporte également un trait ludique. La répétition incessante ainsi que l'extrême rapidité, rend impossible pour un spectateur ordinaire, sa reproduction, tant au niveau de la mémorisation que de la durée qu'exige l'effort.

D'une façon imagée, on pourrait finalement dire que l'«activité» est la respiration ou la pulsation intérieure ; ou plus généralement, qu'il s'agit du mouvement interne. Cependant le mouvement n'y est pas simplement entendu comme ce qui se passe en moi, mais comme le fait que je suis en mouvement. Naturellement, ce « mouvement » n'a absolument rien à voir avec la spatialité. (Élie, 2009, p. 130)

Je remarquai, lors des répétitions, que la conscience de cette activité interne avait comme conséquence d'accroître grandement ma concentration. Le fait que mon cerveau était entièrement happé par ce qui se déroulait et du fait que, par empathie, je prenais vie dans la forme, aiguïait mes perceptions et rendait mon analyse plus pointue et surtout plus fine. Tout comme le mentionnait Alain Berthoz, dans l'ouvrage sur l'empathie « Le cerveau est capable de faire une sorte de déplacement mental du corps dans l'espace pour imaginer l'environnement d'un autre point de vue. » (Berthoz et Jorland, 2004, p. 263). J'avais, en effet, l'impression que je décodais de l'information suivant différentes perspectives, mais toujours de manière simultanée. J'alternais

entre des sensations de vives tensions et de variations, de soubresauts presque, à des images très claires à mon esprit concernant ce que ce langage corporel pouvait traduire en mot.

Concernant mon analyse, je remarquai que la familiarité du geste et le fait que la chorégraphie soit organisée sans lyrisme, mais plutôt par une sorte de codification et de langage caché, donnait une vision du corps qui me faisait entièrement sortir de mon quotidien et de mes référents habituels, tant esthétiques, que sociologiques. D'une certaine manière, cela fait écho à ce que Pierre Livet décrivait comme étant le nouveau différentiel (Gefen et Vouilloux, 2013, p. 43) Le mouvement, qui en apparence me semblait accoutumé, déplaçait quelque chose en moi et ce, à cause de sa fougue. C'est de cette manière, que j'eus la chance de faire la découverte d'un nouvel état de corps qui, sans l'apport de mon expérience empathique, ne se serait peut-être pas imprégné d'une façon aussi évidente :

Je sais que je suis incapable de faire ce qu'elle fait. Pourtant elle m'en donne presque l'impression. On dirait que ce n'est pas uniquement une question de geste. Elle me fait sentir des zones dans mon corps, des énergies que je ne connaissais pas. Elle me fait découvrir une zone du vivant. (Appendice B, par. 15)

Dans cette optique, la partition chorégraphique de Louise Lecavalier agit, en quelque sorte, comme une brèche dans l'univers du quotidien. Elle accueille le spectateur dans un environnement dans lequel il pourra librement pénétrer, mais où les moyens d'expression seront amplifiés et transmutés. Cet extra-quotidien m'évoque ainsi une réalité augmentée, une altération dans le paysage social. En ce sens, *Mille batailles* rompt avec un corps connu et Louise Lecavalier utilise un vocabulaire gestuel minimaliste pour en composer une proposition esthétique qui déforme la réalité et la pousse à son extrême densité. Mon expérience personnelle, m'a démontré que cet amas de gestes, avait comme effet, certes de m'étourdir, mais aussi de reconnaître que l'énergie du combattant s'active en mon corps, bien que je ne le soupçonnais guère. Un rapport d'affront ne se situe pas uniquement

en tant que conflit avec l'autre, mais est aussi une pulsion de vie qui pousse à avancer, à surpasser les obstacles.

3.2.2 *Cosmic Love*, Clara Furey

Pour le spectacle, *Cosmic Love*, de Clara Furey mon expérience esthétique fut complètement autre. Alors qu'avec Louise Lecavalier j'étais excitée par le déchaînement du corps, chez la seconde c'était, à l'inverse, le calme et l'atmosphère vaporeuse de la proposition esthétique qui m'absorbèrent. Il est à noter que j'ai eu la chance d'assister à deux représentations de ce spectacle et qu'entre chacune, je pus me replonger dans l'œuvre par sa captation vidéo. Il me fut donc impossible de comptabiliser des notes, en assistant aux répétitions, de la même manière qu'avec la pièce *Mille batailles*, toutefois, lorsque ce spectacle s'imposa dans mon corpus d'études, je connaissais déjà bien le phénomène de l'empathie esthétique, ce qui fit en sorte que mes observations n'étaient pas les mêmes. Je me demandai surtout, pour quelles raisons, malgré cette longueur et cette lenteur, j'étais au final hypnotisée et transpercée par la proposition chorégraphique.

La première partie de la proposition scénique s'avère être un chant collectif, une phrase en fait : « I need a mouth, as wide as the sky ». Les sept interprètes présents tout au long de la représentation, la répéteront à la manière d'un mantra, pendant un peu plus de dix minutes, tout en se déplaçant légèrement et en ayant, entre eux, certains rapprochements et contacts visuels. Bien qu'en apparence plus monotone, ce segment, à la lumière de mes observations, avait eu chez moi comme effet, de me détendre, de préparer mon corps à ce qui allait suivre, c'est-à-dire à l'extirper de mes pensées quotidiennes. Avec cette création, Clara Furey cherche à travailler à partir d'une

certaine énergie, à celle qui nous unit au cosmos en quelque sorte et qui influence nos humeurs, voire même notre destinée : « Quelle est cette spirale, cette rigueur cosmique qui nous unit tous ? Que signifie tomber dans un trou noir ou être en orbite ? On créait des textures qui nous rappelaient ces idées. » (Rigano, 2017). La scène est recouverte d'un plancher d'un blanc très clair et cela aura comme effet, au cours du spectacle, d'accentuer les jeux colorés de lumière qui seront effectués. On joue avec les influences de l'arc-en-ciel en passant du bleu, au violet, au jaune, au vert, etc. et cela confère une esthétique un peu plus pop à l'espace scénographique. Un compositeur, Tomas Furey, est présent sur scène et construit une ambiance sonore électronique. La vue métallique de son ordinateur et de ses machines rappelle que le cosmos peut également évoquer le tableau de bord d'un vaisseau spatial. Celui-ci s'intégrera même à un certain moment à la chorégraphie, ce qui renforce l'omniprésence forte d'une seule et même énergie de groupe ; de la même manière qu'une multitude d'atomes qui composeraient la substance d'une chose.

Tout comme l'évoque Catherine Lalonde dans son article pour *Le Devoir*, la résonance des voix que l'on entend en introduction au spectacle et leur timbre assez doux, m'avaient fait me déposer tranquillement à l'intérieur de mon corps et me donnaient à pressentir que l'on cherchait à m'amener dans un espace atemporel : « Les voix, la longue durée, les boucles de musique électronique qui viendront ensuite ont un effet calmant sur le corps du spectateur, qui sait déjà qu'on ne lui parlera pas là un langage habituel. » (Lalonde, 2017) Je fus étonnée de constater que ce moment du spectacle, sorte d'avant-propos, semblait en quelque sorte préparer mon corps, autrement dit, l'inscrire dans un état d'abandon, afin de mieux incorporer ce qui viendrait. Si chez Louise Lecavalier la chorégraphie présentait une tornade de gestes, chez Clara Furey la danse se fait très discrète. À la suite de la première séquence, la musique électronique prend le dessus ; elle crée une sorte d'architecture, de panorama à ces corps qui bougent à peine : « D'une certaine

manière chaque fois que j’aborde quelque chose dans le cadre d’une attention esthétique, je transforme ce à quoi je prête attention en un paysage mental dans lequel je me promène » (Schaeffer, 2015, p. 71) Dans son ouvrage sur l’expérience esthétique, Jean-Marie Schaeffer emploie l’expression « surinvestissement attentionnel » (*Ibid.*, 62) pour parler d’un symptôme identitaire à ce processus. J’étais, en effet, immergée tant dans la musique, que par les structures corporelles que les interprètes formaient, tant de manière individuelle que collective. En revanche, je me souviens avoir craint de parvenir à m’infiltrer dans cette proposition scénique, non pas parce qu’elle était trop hermétique, mais parce que je cherchais à comprendre où cela allait me mener. En ce sens, la lenteur créait un sentiment d’agacement, qui me semblait venir du rythme effréné auquel je suis habituée, aux corps qui généralement, s’agitent de manière vigoureuse pour en faire voir des prouesses athlétiques. Lors de la première représentation, je décidai donc de lâcher prise – la petite voix dans ma tête se tue – et la représentation pris encore plus de sens *a posteriori*, une fois sortie de salle, alors que j’avais désormais suffisamment de recul afin de réfléchir à propos de cette expérience esthétique particulière.

Suivant la perspective de l’empathie, cela m’amena à me demander si cette difficulté provenait de l’œuvre en elle-même, ou plutôt de ma capacité à lâcher prise sur mes appréhensions. Je fais ici référence à cet automatisme cognitif qui nous incite à anticiper les événements : « Nous proposerons de concevoir le cerveau comme un *simulateur biologique* qui prédit en puisant dans la mémoire et en faisant des hypothèses. » (Berthoz, 1997, p. 12) Au cours du troisième chapitre de son ouvrage *Le sens du mouvement*, Alain Berthoz tente de démontrer par quel processus il est possible pour un individu, de passer de la simple perception à la construction d’une cohérence : « Une véritable physiologie de la perception doit en effet renoncer à découper les fonctions sensorielles et, au contraire, les aborder par leur caractère multisensoriel » (*Ibid.*, p. 65) L’aspect

prédictif des récepteurs sensoriels, est ce qui, entre autres, permet d'évaluer certaines modulations observées, par exemple dans un mouvement, et ce, parce qu'elles seront simulées dans le corps de celui qui observe. Sous ce rapport, la compréhension de l'information passe par plusieurs activités sensorielles conjuguées dans un même ensemble. À la lecture des conclusions d'Alain Berthoz concernant la façon dont on perçoit le mouvement dans l'espace, je conclus que j'étais déstabilisée puisque ma mémoire esthétique ne proposait aucune présomption à ce qui m'était alors présenté. Effectivement, bien que j'avais déjà assisté à des spectacles où le mouvement n'était que très peu dansé, il ne m'était jamais arrivé de rencontrer une esthétique s'inspirant des étoiles et de leur influence sur nous. Je compris, en joignant ma sensibilité à la réflexion, que la structure de l'œuvre m'amenait dans un état de corps autre, qui n'était pas communément terrestre. Autrement dit, la lenteur devenait la possibilité d'amoindrir mon sentiment de gravité et j'étais parvenue à pénétrer cette zone sensible au moment où je cessai de chercher à apposer une signification à chaque élément. Conséquemment, en cessant de découper ce que j'observais et en me projetant à l'intérieur de l'espace scénique, j'eus l'opportunité de passer d'un rapport fragmentaire à un rapport multisensoriel et paradoxalement, c'est de cette manière que la représentation se rendit à moi dans son amplitude.

Bien que mon regard et surtout ma position spectatorielle évoluèrent au fil de la représentation, il en va autrement pour certains critiques et inévitablement aussi, certains spectateurs. Dans son papier au journal *Le Devoir*, Catherine Lalonde s'exprime concernant le caractère, selon-elle, abscons de la proposition : « Plusieurs éléments de Cosmic Love semblent pensés pour nourrir le travail des danseurs plutôt que les spectateurs. La chorégraphie souffre d'un réel manque de clés de lecture. Le spectateur est exclu, parfois même rebuté, ayant l'impression d'assister à un trip. » (Lalonde, 2017) En effet, tout comme elle le mentionne les clés de lecture ne

sont pas clairement formulées, dans cette création chorégraphique où les interprètes se meuvent comme des planètes pour arriver à former, par leur présence collective, une sorte de système solaire. Il nous faut ici réitérer que le travail d'analyse d'une œuvre, ne tient pas à la seule expression d'un sentiment d'appréciation positif ou négatif. En ce sens, il semble possible, surtout pour une création qui travaille l'insaisissable et une certaine énergie, de miser sur son ressenti pour en révéler ses propres pistes interprétatives. De ce point de vue, les impressions sensorielles et perceptives laissées par l'œuvre pourraient faire leur chemin, jusqu'à engendrer un discours pertinent et éclairant sur les diverses composantes de l'objet artistique. Qui plus est, la réponse de mon corps à cette attente, au fait que je me positionnais difficilement par rapport à cet inconfort, est peut-être ce qui m'a poussé à m'immerger davantage. L'état, entre attente et patience, a engendré une sorte d'ouverture et de disponibilité, qui a permis, selon les différentes transitions, d'appréhender diverses expériences sensorielles.

Charles Brecard, dans son texte écrit pour le magazine *Df Danse*, évoque également la question de l'ennui : « En somme, *Cosmic Love* jongle entre arts visuels, musique, danse et performance, mêle et entremêle ces disciplines rendant l'œuvre étoffée, fascinante, à fleur des sensations des interprètes et des nôtres, pour peu qu'on y porte attention. Autrement, l'ennui se pointera à l'horizon. » (Brecard, 2017) Cette qualité d'attention dont il fait mention, n'est pas sans rappeler ce que Jean-Marie Schaeffer avançait au sujet de cette caractéristique propre à l'expérience esthétique. Pour ma part, l'attention se conjugua à un sentiment de longueur et d'étirement qui, à mon sens, participait à l'expression esthétique de l'œuvre et ne constituait pas une entrave à ma lecture. Néanmoins, il est tout à fait possible pour un spectateur d'avoir pu ressentir une certaine frustration ou encore une impression d'abandon face à cette nouvelle création de groupe de Clara Furey. À cet égard, je me questionne à savoir si le fait d'acquiescer à son

ressenti et d'en être à l'écoute, ne puisse pas, dans de telles situations, permette une première piste concernant l'ouverture et la disponibilité que cette disposition peut engendrer. Être observatrice de mon ressenti avait fait en sorte que j'acceptais le chemin sensible que la proposition chorégraphique m'amenait à arpenter. Plutôt que de tomber directement dans des jugements de goût et d'appréciation, je devins attentive à certains détails en apparence anodins, comme par exemple la manière dont les corps se balançaient et semblaient vibrer tels de petits atomes. Sans cette délicate constatation, je tombai peut-être, comme le mentionne Charles Brecard, rapidement dans l'ennui et mon attention se serait possiblement détournée de la scène. Toutefois, comme je m'y projetais dorénavant, j'étais plus alerte au moindre détail et à la moindre secousse, pour poursuivre la référence au cosmos.

Lorsque plus tard dans la chorégraphie, les danseurs amorcent un mouvement circulaire avec leurs bras, qui s'étirera pendant près de vingt minutes, jusqu'à devenir hypnotisant, on se demande si cette lenteur ne servait pas, justement, à cette apogée finale. Dans cet ordre d'idées, c'est après une séquence où les corps se blottissent pour former quelque chose qui ressemble à des atomes, que la musique s'est transformée en une sorte d'envolée, rappelant les scènes charnières des films hollywoodiens. À cet instant, je me suis demandée si, en définitive, cette apesanteur n'avait pas pour objectif de me faire vivre un instant esthétique déconcertant. La dernière partie de la représentation m'évoqua une forme de décollage, comme si le fait d'avoir donné l'entièreté de mon attention, sans autre but, avait mis mon intellect momentanément de côté et m'avait permis de m'abandonner à cette proposition scénique originale. À cet égard, il me fut possible d'observer que, pour chacune des œuvres, se dégageait en moi une concentration, qui par ma projection corporelle, devenait hypnotique. Paradoxalement, l'empathie esthétique me propulsait dans l'œuvre, mettait à plat mes pensées inutiles et, en me donnant l'impression que je réfléchissais

moins, m'amenait à prendre conscience d'éléments qui autrement, auraient pu m'échapper. De plus, la dissipation des pensées superflues, laissait la place afin d'en faire jaillir d'autres, plus pertinentes et plus étoffées.

Au cours de la représentation, il m'était encore difficile de formuler un discours sur ce que je découvrais en tant que ressenti, toutefois les traces de ce dernier prenaient bien place à l'intérieur de mon corps et je pus, à ma sortie de salle, doucement commencer à intellectualiser ce que je venais de vivre. Cette possibilité de revenir à mon ressenti, me fit réfléchir sur les opportunités qu'il permet, puisque la représentation m'avait d'abord laissé déconcerté : « En l'état, Cosmic Love apparaît comme une galaxie très lointaine, à part, déconnectée de la salle, dont émanent certes des vibrations apaisantes, mais qui reste si fermée sur elle-même, si obscure qu'elle en perd même le mystère qui nous donnerait envie de la comprendre. » (Lalonde, 2017) À la lecture de ce retour sur le spectacle, provenant de la critique Catherine Lalonde, on peut s'interroger sur le fait que l'affect, ainsi que l'empathie esthétique, puissent créer un rapprochement naturel entre les sensations du spectateur et la scène. Comme elle le mentionne, bien qu'elle ait perçue une sensation d'apaisement et certaines vibrations, cela ne fut pas nécessaire à l'amorce de quelques pistes de lecture concernant l'œuvre. Toutefois, il faut ici considérer qu'elle soulève néanmoins, plusieurs éléments qui ont, dans mon cas personnel, accompagné mon expérience esthétique, c'est-à-dire quelque chose qui se rapproche du flottement, comme une sensation nécessaire afin de me porter vers cet ailleurs que la chorégraphe tentait de me faire découvrir. Il est difficile de savoir avec exactitude dans quel état émotionnel et physique la journaliste se trouvait au moment du spectacle ainsi que la résultante corporelle et sensorielle que l'œuvre a semée en elle. Cependant, des éléments phares parcourent malgré tout son texte, ce qui laisse croire que bien qu'elle n'ait pas apprécié son expérience, s'il lui fallait analyser la proposition, il lui serait possible de retourner à travers ses

perceptions sensibles afin de traduire une réflexion éclairante. Qui plus-est, cette opacité qu'elle décrit, pourrait également servir de tremplin à l'amorce de son discours signifiant.

Tout comme le mentionne Catherine Bouko dans son ouvrage concernant le spectateur postdramatique, le corps correspond désormais, grâce à la représentation, à une sorte de *mise-en-chair* « [...] c'est-à-dire de l'approche du corps en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde. » (Bouko, 2010, p. 91) Suivant cette idée, ce que nous avions l'habitude de nommer de la danse, semble effectuer un déplacement, tout comme pour le théâtre qui secoue les notions de personnage et de texte : « Le théâtre postdramatique entend exploiter le corps en tant que *présence*. » (*Ibid.*) En effet, les corps que nous présente la chorégraphie de Clara Furey sont dans un état de présence qu'il est ardu d'intellectualiser. Le minimalisme de la gestuelle, allant même jusqu'au micromouvement, ainsi que la longueur des tableaux, nous forcent à nous plonger dans cet amas énergétique pour en traduire une expression sensible. Lorsque, par exemple, les interprètes s'agglutinent les uns aux autres et effectuent des mouvements qui rappellent les secousses cosmiques, on parvient, entre autres, à faire émerger un discours signifiant en se laissant transposer sur cette scène, comme si nous étions collés aux mêmes corps et transpercés par la musique. Selon cette perspective, on s'étonne moins de découvrir pour le spectacle *Cosmic Love*, de Clara Furey, une gestuelle ainsi qu'une corporéité différente, au profit de certaines sections dansées à l'unisson : « Le caractère répétitif peut parfois sembler laborieux car on ne reprochera pas assez d'investissement de sensations dans le mouvement, peu de travail de qualité de corps, et trop peu de progression dans la direction chorégraphique des danseurs. » (Toulouse, *Un fauteuil pour l'orchestre*, 2019) Cette critique observe ici l'effacement ainsi que la difficulté de saisir la qualité du geste et ce, peut-être en raison de son très grand minimalisme. Bien que ce reproche apparaisse vraisemblablement comme un goût personnel, il n'en demeure pas

moins qu'il nous permet, pour cette présente étude, de considérer l'embarras auquel nous pouvons faire face lorsque vient le temps de rendre compte d'une proposition en apparence opaque. Cela nous ramène aux interrogations que formulait Wilhelm Worringer, à son époque, au sujet de l'art abstrait. En effet, lorsque l'art se fait énigmatique, il arrive qu'il suscite en nous une réaction d'agacement qui vient traduire notre besoin de compréhension. Cependant, il est intéressant de constater que, malgré l'insatisfaction mise de l'avant par certains critiques, leur ressenti les a néanmoins menés à des éléments liés de manière intrinsèque à la représentation. Pour ma part, en dépassant cette réaction qui semble naturelle, j'ai découvert un espace où les clés venaient à moi de façon multidirectionnelle.

Ce que j'eus la chance d'observer à travers ma propre expérience de spectatrice, c'est que la répétitivité des références gestuelles, sous-jacente à une ambiance sonore et visuelle céleste, m'ont poussé à m'abandonner et à me plonger dans l'œuvre sans chercher à apposer d'emblée une justification ou encore une signification quelconque. Ce n'est qu'après-coup et des heures après le spectacle, que j'eus l'opportunité de replonger au cœur de mon expérience esthétique qui fut, d'une certaine manière, engendrée par une forme d'empathie telle que décrite. Je pus alors commencer à mettre des mots sur une qualité de mouvement qui m'était encore inconnue avant ce spectacle. En ce sens, l'*Einfühlung* devint pour cette situation l'occasion de puiser à même mon ressenti afin d'en émettre un discours concernant des référents esthétiques que je venais tout juste de découvrir. Il est possible, suivant cette perspective, de considérer que sans la finesse des sensations corporelles, je serais peut-être demeurée étrangère ou bien encore simplement dubitative devant l'univers chorégraphique de Clara Furey. Ce que nous cherchons à mettre en lumière ici, c'est le fait que nos perceptions sensorielles peuvent, elles aussi, être porteuses d'un discours éclairant concernant une œuvre d'art vivant et que, en mettant de côté nos premières appréhensions, il nous est possible de

découvrir un champ réflexif et sensible qui passera tôt ou tard sous le radar de notre intelligibilité. Conséquemment, la sensation ne devient qu'une source supplémentaire à la réflexion et au discours théorique, sans entraver la rigueur de ce dernier.

3.2.3 *L'affadissement du merveilleux*, Catherine Gaudet

Dans le cadre de son mémoire de maîtrise présenté en décembre 2012, la chorégraphe Catherine Gaudet, s'est interrogée sur la possibilité que l'ambiguïté puisse mener à la sensation. Ce qu'elle cherchait à questionner, correspond, entre autres, à notre propension en tant que spectateur, à vouloir tout prédire plutôt qu'à nous appliquer à conscientiser l'expérience esthétique vécue. Pour ce faire, elle considère que l'ambiguïté propose une méthode possiblement efficace afin de contrecarrer le classement catégoriel. Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes plus particulièrement intéressés à son spectacle *L'affadissement du merveilleux*, présenté une première fois à l'Agora de la danse en septembre 2018. Au début de la représentation les cinq danseurs, alignés les uns à côté des autres, ont les yeux clos. Déjà, on entend le rythme binaire de la musique qui soutiendra l'entièreté de la création et qui, à force de répétition, deviendra inhérent à cet univers. Les interprètes effectuent des croisés de jambes, des pas légers qui donnent l'impression qu'ils ne savent pas exactement où ils sont. Leur fébrilité accentue l'effet de groupe, comme si à l'unisson, ils arrivaient plus aisément à se mouvoir dans cet espace vide, mais inconnu. Leurs corps sont presque entièrement dénudés et la simplicité de leur présence évoque quelque chose qui est près de l'abandon, de la profonde sincérité. Lorsque quelques minutes plus tard ils ouvriront leurs regards, ils se détacheront doucement de leur communauté et le geste se fera de plus en plus théâtral ; nous verrons apparaître des grimaces sur leur visage, la gestuelle évoquant même le clown triste. La partition, toujours soutenue par le même rythme régulier, devient alors plus intense, comme s'ils

étaient individuellement en combat avec eux-mêmes. Par la sueur, les impacts de l'effort se matérialisent et comme ceux-ci continuaient de s'abandonner au son qui les surplombe, cela me donna l'impression d'être spectatrice d'une sorte de rituel.

Il est à noter que contrairement aux deux œuvres précédentes, je n'ai assisté à ce spectacle qu'une seule fois. Pour m'aider dans cette recherche, j'ai davantage mis en relation mes observations avec celles dont l'artiste fait mention dans son mémoire de maîtrise et j'ai aussi pu me référer à une captation vidéo du spectacle. Il me semblait intéressant de plonger au cœur de ses motivations artistiques et plus tard je dus reconnaître qu'il n'était pas anodin que son travail ait attiré mon attention. En effet, comme il sera possible de l'observer, plusieurs de ses considérations esthétiques rejoignent des questionnements qui ont motivé la présente recherche.

Au sein de son mémoire, l'artiste relève, de la même manière qu'il fut précédemment présenté ici, la difficulté à sortir d'une relation binaire entre signifiant et signifié, puisqu'elle s'étend, non seulement à notre rapport au monde commun, mais aussi à notre méthode de classement intellectuel. Dans cet ordre d'idées, la chorégraphe s'est elle-même surprise, au cours de ses recherches, à appliquer ce mode de pensée devenu, pour plusieurs, instinctif.

Si, au départ de cette recherche, je souhaitais, par l'œuvre, la sollicitation unique du " système nerveux, au détriment du "cerveau", il m'a rapidement fallu réévaluer ma position. En effet, considérer le système nerveux comme l'unique lieu de la sensation consistait à appliquer le même type de dictature inversée de celle qui considère la pensée comme "supérieure", à la sensation et envers laquelle je me dresse. Cette logique est binaire et ne représenterait pas la complexité de la sensation. Ce serait d'ailleurs une erreur que de diviser les choses relevant de la sensation et " les autres", puisque tout notre être est sensation et que " toute connaissance [...] est une sensation transformée. " (Gaudet, 2012, p. 20)

Cet extrait, nous permet de révéler que le fait de considérer la sensation comme un lieu possible pour l'épanchement du discours, ne laisse pas sous-entendre une bataille entre la valeur unique du

système nerveux et du cerveau. En effet, comme nous avons pu l'explorer au cours du deuxième chapitre de ce texte, le ressenti vient transformer notre perception du réel, mais demeure au final, rattrapé par notre intellect, ce qui permettra d'en émettre un discours cohérent. Gaudet note également, qu'il est difficile de croire que notre rapport au monde s'effectue en décalage de la sensation, tant notre être est stimulé de diverses manières. Nous pouvons relier cette réflexion à ce qu'abordait Johannes Volket lorsqu'il décrivait la sensation comme étant une sorte d'appréhension sensible (Elie, 2009, p. 174). Tel qu'il le mentionnait, il est difficile d'admettre qu'il puisse être possible de réduire la sensation à un phénomène conscient ou inconscient. À la lumière de mes recherches, la sensation m'apparaît comme étant un moyen pour appréhender le monde, pour tenter de le démystifier. Suivant mon expérience personnelle, c'est comme si le ressenti me donnait l'occasion de matérialiser certaines choses qui me traversent, qui passent pour intangibles. En effet, je ne prétends pas avoir réussi à porter à ma conscience l'ensemble des influences sensibles qui ont traversé mon corps lors de ce spectacle. Toutefois, la sensation agissait comme une construction claire, comme un matériau qui faisait en sorte que l'œuvre s'activait en moi, prenait forme et dépassait sa planéité.

L'affadissement du merveilleux nourrit notre ressenti, entre autres, parce que la représentation nous permet de faire l'expérience sensible de notre accoutumance à la prédiction. En effet, lorsque j'ai assisté au spectacle, à l'automne 2018, je fus saisie de découvrir avec quelle subtilité la chorégraphie me donnait l'impression de m'amener en terrain connu et ce, pour mieux me déstabiliser par la suite, en déjouant cette conjecture. J'avais l'impression de reconnaître des codes chorégraphiques qui m'étaient familiers et donc, je croyais à tort savoir exactement où la chorégraphe me dirigeait. Ma surprise était de découvrir, à chaque fois, que cela prenait une direction tout autre, laissant chez moi un sentiment d'aplanissement, qui aurait très bien pu

ressembler à de la déception. Je remarquai comment de nombreuses œuvres fonctionnent avec ce modus operandi, fournissant au spectateur une sensation parfois de plaisir, parce que la montée rythmique et dramaturgique se font de manière progressive et surtout attendue. *L'affadissement du merveilleux*, déjoue justement cet engrenage automatisé et c'est en nous donnant suffisamment d'indices du domaine du connu que la chorégraphe parvient, au dernier moment, à nous amener à l'intérieur d'une possibilité autre, qui devient alors étonnante et inusitée.

Pour ce qui est de la présente recherche, cette œuvre permettait de prendre esthétiquement conscience de notre propension à nous tourner vers le connu, à le prioriser même. Sans le travail en amont effectué par la chorégraphe, il est difficile de croire que j'aurais pu, de manière autonome arriver à expérimenter les mêmes sensations. Je me serais probablement abandonnée à ce que je connais déjà, ou qui plus est, à ce que je pense connaître, sans trop chercher à questionner davantage la proposition. Lorsque vint le temps de mettre par écrit mes observations, il me sembla que ce que j'expérimentais alors correspondait à la description de la notion de « jouissance objectivée de soi » (Elie, 2009, p. 112) développée par Theodor Lipps et caractéristique de l'empathie esthétique. Effectivement, en me projetant dans le processus chorégraphique de Catherine Gaudet, je faisais, à la fois, la rencontre d'une expérience esthétique, mais aussi de moi-même. Autrement dit, l'œuvre devenait comme une extension de mon être, quelque chose qui s'articulait en parallèle et qu'il m'était possible d'observer, de détailler. Ainsi, la circularité de l'organisation de la gestuelle, ponctuée de répétitions et de césures, me faisait prendre conscience de ma propre propension à appréhender la suite et même à la déduire et à la devancer. En ce sens, Gaudet m'amenait vers une sorte de fatalité, où il me fallait accepter que les choses ne se passent pas toujours tel qu'on le souhaite. Qui plus est, je découvris un plaisir, une jouissance pour reprendre le terme de Lipps, à considérer mon habitude à créer de la beauté.

En ce qui concerne l'organisation de la gestuelle, les cinq danseurs sur scène semblent s'abandonner à un rythme qui les surplombe, comme une force à laquelle il serait impossible de se substituer. Cette force, je la ressentais en tant que spectatrice, comme étant notre tendance à tout catégoriser, notre acharnement à voir le monde par oppositions. La simplicité de l'organisation chorégraphique, rappelant le continental et même la danse en ligne, me donnait l'impression d'être face à un rituel et gagnait mon attention jusqu'à me plonger dans un certain envoûtement. Les corps cherchaient le désenvoûtement, la libération même et de nouveaux codes se déployaient devant moi. Comme je m'engageais dans l'œuvre ainsi qu'à l'intérieur même du mouvement et sur la scène, je devenais participante de ce rituel. Les clés de lecture qui me sont apparues à la suite de la représentation, sont nées en quelque sorte de cet envoûtement. D'une certaine manière, mon rapport empathique avec l'œuvre a fait en sorte qu'elle avait agi en moi, qu'elle s'était activée pour se révéler grâce au déploiement de la sensation.

Tel que nous venons de le mentionner, l'aspect inventif de l'œuvre tient, entre autres, dans sa capacité à nous faire ressentir notre propre pulsion à tenter de prévoir ce qui s'en vient. Rappelons, comme le mentionne Alain Berthoz dans son ouvrage *Le sens du mouvement* que « [...] le cerveau sert à prédire le futur, à anticiper les conséquences de l'action (la sienne propre ou celle des autres) [...] » (Berthoz, 2017, p. 7) Pour revenir au travail de la chorégraphe, chaque tableau, si l'on peut l'appeler ainsi, n'atteint jamais son apogée. C'est comme si toutes les fois où le geste semble se diriger vers un point culminant, il s'efface pour mieux renaître ailleurs : « Dans le processus créatif qui a mené à *L'Affadissement du merveilleux*, la créatrice s'est découvert un goût plus prononcé pour l'universel. Elle avait besoin de voir évoluer ses danseurs et danseuses dans des figures claires, ensemble. En a résulté une réflexion sur la circularité, qu'elle soit spatiale ou

intérieure. » (Tessier, 2019) La rondeur que décrit Karine Tessier dans son article pour la revue *Jeu*, s'était en effet transposée sur scène. Les danseurs donnaient l'impression de participer à une courbe, comme s'ils étaient prisonniers d'un enclos, ou même encore d'un lieu inconnu. À ce sujet, en me projetant dans l'œuvre, je m'activais moi-même à chercher des solutions pour sortir de cette sphère. Comme le confinement se traduisait de manière empathique dans mon corps et que je tentais, sous l'influence des danseurs, de m'en libérer, je découvris des pistes de réflexions qui, elles, correspondaient à une sorte de trame narrative et signifiante sous-jacente à cette ellipse.

En ce sens, je pourrais considérer que les effets de répétition, juxtaposés à l'aspect ritualisé de l'œuvre et à la brutalité des corps, m'ont mené à me sentir empathique avec la création et ce, par une sorte de phénomène d'absorption. En effet, comme je fus surprise de découvrir quelle zone de mon ressenti le travail de Catherine Gaudet m'amenait à découvrir, je pus déduire, grâce à la captation vidéo du spectacle à laquelle j'avais accès pour ce travail de recherche, que certains éléments chorégraphiques avaient pour incidence de me faire plonger à l'intérieur même de la proposition et ce, parce que je me sentais imprégnée par elle. Par exemple, la binarité de l'ambiance sonore et donc la répétition des mêmes deux temps, le pas de gauche à droite des danseurs qui revient constamment, le basculement de l'interprétation qui se fait toujours entre splendeur et détresse, la sueur et la nudité, tout cela m'absorbait et s'imbibait à l'intérieur de mon corps. Il est à considérer que la prise de conscience concernant les nouvelles dispositions perspectives survint à retardement, c'est-à-dire, après que je fus déjà en *Einfühlung* avec l'œuvre. Cette observation me permit donc de supposer que le cerveau finit par rattraper à sa manière la présence du geste, mais que cela intervient en parallèle au ressenti. Je pourrais même être portée à croire, selon ce que j'ai vécu pour ce spectacle, que le ressenti est plus rapide puisqu'il ne demande aucune formalité intelligible et peut demeurer au rang de l'impression. D'une certaine manière, j'arrivai à me

représenter mes affects comme une route autonome à l'intérieur de laquelle il m'était possible d'extorquer certaines pistes de réflexion. Par exemple, en observant mon accoutumance à tenter de devancer la suite de la partition chorégraphique, je découvrais que l'œuvre déjouait cette habitude et m'amenait ailleurs. Suivant cela, je voyais que mes attentes étaient contrecarrées et il me fallait donc être à l'écoute de ce nouveau langage esthétique qui s'offrait à moi. Mon désir acharné à tendre vers le beau bascula par la suite vers un espace de l'entre deux, comme un purgatoire pour le ressenti. En définitive, sans cette étape de la reformulation, mes perceptions sensibles seraient possiblement demeurées bien vivantes, mais malheureusement inexploitées en vertu d'une réflexion théorique ou critique.

En jouant avec nos automatismes de pensée, Catherine Gaudet ne nous fournit pas de réponse, c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à nous dicter la voie. La proposition chorégraphique permet plutôt à notre sensibilité d'expérimenter une parcelle de ce qui se situe hors du cadre, ou du moins, d'en ressentir sa flexibilité et sa variation. L'effet de répétition présent dans la chorégraphie s'était accumulé en moi, sous plusieurs couches épaisses qui au final, ont traduit cette envie prenante d'y exhorter de la beauté. À force de réitération, les interprètes laissaient des traces qui s'aggloméraient pour, en définitive, créer un monde en soi. En donnant l'opportunité à toutes ces couches de s'emmagasiner à l'intérieur de mon corps par la sensation, je réussis à extraire diverses interprétations, à dépasser la simple reconnaissance de la caractéristique chorégraphique. Je ne voyais pas seulement la répétition, je la sentais se fondre en moi et cela m'amenait à ressentir la rigidité que peut engendrer un système fermé. Qui plus est, je me rendais compte avec stupéfaction que même mon rapport à la beauté était accompagné d'une sensation fixe. L'œuvre de Catherine Gaudet me dirigea dans un lieu intérieur où la splendeur pouvait étonnamment être synonyme d'égarement.

L'atmosphère qui surplombe les danseurs, ne semble pas exactement redoutable ou effrayante. Toutefois, on peut néanmoins observer que les interprètes s'activent inlassablement à tenter de s'en extirper, comme si cela était nécessaire ou encore vital. Juxtaposés les uns à côtés des autres, on arrive difficilement à discerner leur individualité et, en ce sens, il pourrait être inadéquat d'utiliser le terme personnage. En revanche, il serait plus approprié d'employer l'expression figure ou entité, puisque le groupe d'interprètes rappelle une sorte de troupeau, d'agglutinement vivant ; prisonniers paradoxaux de leur condition humaine. À certains moments, ils émettent des cris qui évoquent le nourrisson, le rapport originel au monde, exempt de construction sociale : « Une sensualité presque dérangeante parce qu'étrange et tordue s'éprend des corps, qui finissent par ruisseler de sueur. L'endurante et viscérale chorégraphie leur arrache des râles, vocalises, gémissements, essoufflements. » (Carpentier, 2018) La vue des corps surprend également, puisqu'il est ardu d'en déchiffrer une forme de narrativité conventionnelle. En revanche, l'impression d'étrangeté occasionnée par l'ambiguïté de la proposition chorégraphique, me laissa personnellement avec la sensation physique d'être bouleversée. C'est comme si je m'y reconnaissais, que je distinguais une empreinte familière à les voir ainsi se tordent, mais sans réellement parvenir à m'expliquer l'origine de cette subtile sensation. D'une manière inconnue, j'avais le sentiment que leurs épanchements m'interpellaient ; comme si j'étais capable à mon tour de ressentir ce désir brut qui pousse à se déprendre d'une structure ou d'un moule. Sous ce rapport, il est possible que cette situation mène à des questionnements qui nourriront l'analyse : pourquoi suis-je si ébranlée, alors que je ne comprends pas tout à fait ce qui se passe ? Pourquoi me reconnais-je dans leurs corps, alors qu'il ne m'arrive jamais de bouger ainsi ? Ces conceptualisations pointent la difficulté à s'expliquer le sentiment laissé par différentes propositions d'art vivant. Comme il arrive parfois que notre capacité à préjuger du sens proposé

soit volontairement évacuée, on nous met face au malaise et à l'inconfort qui sont engendrés dans des situations où la perception binaire signifiant/signifié est déjouée.

Chez Catherine Gaudet, on observe, à la lumière de ses conclusions de recherche, qu'elle ne censure pas ses propres préjugés, mais les utilisent plutôt afin de dévoiler une relation signifiant/signifié repensée : « Cela ne signifie donc pas construire une œuvre qui permettrait d'éviter l'émergence des mots dans la pensée, mais plutôt éviter qu'ils ne s'y figent, ne s'y fixent, bloquant du même coup l'épanouissement de la sensation. » (Gaudet, 2012, p. 37) Ce mouvement dont elle fait mention, apparaît comme l'une des forces de la sensation, puisqu'elle provoque une multiplicité des possibilités de discours et encourage une réflexion qui consent au renouvellement et à la potentialité de ses perspectives. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle, une expérience esthétique et sensorielle inusitée s'anime chez le spectateur, étant donné que deux plans habituellement opposés sont ici conjointement sollicités, c'est-à-dire la logique et le sensible.

CONCLUSION

Tel que fut mentionné en introduction à ce projet de recherche, les questionnements qui ont nourri son amorce étaient liés à des observations personnelles concernant mon expérience de spectatrice. Dans cette perspective, la motivation première lors des explorations préliminaires consistait à assouvir une curiosité sincère, en tant que passionnée d'art vivant. Conséquemment, je continuai à développer et à clarifier ma problématique avec comme guide mes propres considérations au sujet d'un intérêt pour l'affect et l'analyse. Ce n'est que lorsque je rencontrai le concept d'*Einfühlung* que j'eus la certitude d'être sur la bonne voie. À la lumière de cette découverte, j'ajoutai la contribution d'autres auteurs et concepts afin d'élucider le mystère qui m'habitait par rapport à ma propension à me projeter sur la scène afin de traduire une meilleure compréhension de l'œuvre.

Mon objectif principal consistait à tenter de saisir si, en effet, l'empathie esthétique, et donc le ressenti, sont des moteurs efficaces afin de nourrir le discours d'analyse. Comme je l'ai déjà indiqué, j'ai préféré écarter l'option de collecter les observations de plusieurs spectateurs au sujet d'une même œuvre. Par ce choix, je considère avoir indirectement synthétisé les approches théoriques qui allaient m'être utiles. En effet, en priorisant une approche quantitative, je me serais éloignée de ma véritable question et cela aurait fait en sorte que ma recherche aurait davantage pris une tangente vers l'esthétique de la réception. Bien que mon travail s'insère à l'intérieur de ce même champ de recherche, le fait de m'intéresser à l'activité sensorielle et neuronale du spectateur m'a amené à me frotter à des concepts liés à la psychologie ainsi qu'aux neurosciences. Malgré que cela ne constitue pas ma sphère d'études, je dois reconnaître qu'il m'était nécessaire d'oser plonger au cœur de notions qui m'étaient moins familières afin de véritablement atteindre les

enjeux théoriques de ma problématique. Toutefois, dans une future recherche, il serait tout à fait pertinent d'envisager cette méthodologie. Le fait de récupérer sous le même bassin des observations sensibles provenant de différents spectateurs pour un même spectacle, pourrait certainement nous amener à d'autres découvertes et considérations.

Nous avons amorcé cette thèse en abordant le processus qui semble le plus commun lorsqu'il est question d'entreprendre l'analyse d'une œuvre, c'est-à-dire la sémiologie. Je décidai d'utiliser les propos de Michel Foucault au sujet de la façon dont la cohésion entre les mots et les choses s'organise, afin de démontrer de quelles manières le cadre ainsi que les effets de ressemblance ont tendance à diriger notre manière d'aborder un même type objet. À ce sujet, l'objectif de ma démarche était de démontrer la nécessité d'une plus grande souplesse relativement à la structure avec laquelle nous travaillons lorsqu'il est question d'entrer en contact avec les composantes de la création artistique. J'ai trouvé, à travers le texte de Josette Féral portant sur la théorie théâtrale, une manière opérante d'envisager le rôle du chercheur. Effectivement, concevoir le chercheur sensiblement dans la même optique qu'un traducteur correspond à la souplesse ou sinon à la subjectivité que nécessite ce mandat. Traduire d'une langue vers une autre n'appelle pas à transposer le mot d'un vocabulaire d'origine vers son égal, mais plutôt de saisir l'essence d'une situation ou d'un personnage, par exemple, et d'en communiquer la substance. On peut comprendre pourquoi il existe différentes traductions d'une même œuvre, puisque chacune d'elle est teintée de la vision de celui qui agit tel un médiateur. L'un des défis de cette traduction consistera également à s'assurer de rendre intelligible pour le lecteur les références au ressenti qui seront intégrées dans l'analyse. Si une image est absolument évidente pour moi, comment garantir qu'elle le demeure pour l'interlocuteur ? Cela nous amène à reconnaître l'une des limites rencontrées lorsque l'on tente d'intégrer le ressenti d'un spectateur à même une analyse rigoureuse. Effectivement, la

difficulté que l'on côtoie en se basant sur ses impressions sensibles serait de faire dire à une œuvre quelque chose d'absolument farfelu, sans lien réel avec l'œuvre en elle-même. Cette façon de faire, bien que non souhaitée, n'est peut-être pas forcément liée de manière intrinsèque au ressenti. Donner parole à son ressenti, ne sous-entend pas d'être moins vigilant ou encore moins soigneux concernant l'approche du discours que l'on choisit, mais plutôt d'ajouter des nouvelles perspectives à notre angle de vue.

Dans cet ordre d'idées, il nous faudra considérer que, bien que le propos de cette thèse consiste à rendre nos outils d'analyse plus souples, l'importance d'une structure, quant à elle, semble être tout à fait justifiable. En ce sens, je reviens sur cette image du tableau de Diego Vélasquez, *Les Ménines*, utilisée au premier chapitre en guise de métaphore afin de révéler la façon dont un cadre influence notre perception du réel. À la lumière de mes recherches concernant l'empathie esthétique, ce que je pus découvrir à ce sujet, c'est que de prendre en considération les éléments sensibles se rapportant à l'expérience du spectateur, peut, une fois rattrapés par une certaine structure, devenir éclairants en regard de la représentation. Conséquemment, je considère que l'utilisation des signes rattachés à l'œuvre en elle-même comme, par exemple, l'éclairage, le son, les costumes, le rapport entre la scène et la salle, les décors, le corps en jeu etc. pourrait être intrinsèquement mis en relation avec un vécu esthétique intime. Comme nous avons pu l'observer lorsqu'il fut le temps de se pencher sur les trois différentes œuvres, nous continuons de faire se rencontrer ces instances entre elles, lorsque vient le temps d'amorcer une analyse. Pour ce faire, on peut donc affirmer que l'exigence d'une structure n'est pas remise en cause, mais bien la fertilité des points de vue rendue possible grâce aux éléments qui la constitue.

Par ailleurs, les différentes théories entourant le phénomène de l'empathie esthétique nous ont démontré que le ressenti du spectateur qui se projette dans une œuvre d'art agit comme un déplacement par rapport à ses attentes. Comme l'énonçait Pierre Livet concernant le type d'empathie que provoque l'expérience esthétique, la distance que le phénomène nous incite à prendre par rapport à la création artistique agit comme un hiatus, une sorte de brèche concernant notre façon habituelle d'aborder l'œuvre : « [...] nous voyons s'ouvrir la différence avec une autre perspective émotionnelle. » (Gefen et Vouilloux, 2013, p. 43) En effet, je considère que mon rapport empathique avec chacune des œuvres a fait en sorte que je les ai perçues autrement, c'est-à-dire dans une perspective nouvelle que celle qui me semblait, à prime à bord, présentée. Pour être plus précise, l'*Einfühlung* ne me faisait pas fabuler une réalité absente, mais me permettait plutôt de déplacer mon horizon d'attente personnel, afin d'engager un rapport inexpérimenté relativement à la proposition scénique. Qui plus est, la sensation a fait en sorte que j'acceptais d'entrer dans une sphère méconnue concernant l'éventail des expériences esthétiques auxquelles j'avais déjà eu la chance de participer. Bien que tout ce qui relève de l'affect sous-tende un aspect tout à fait subjectif, rien n'empêche d'observer la sensation en-dehors de tout jugement. Par exemple, pour le spectacle *Cosmic Love* de Clara Furey, la sensation d'étirement et d'attente présente jusqu'à la dernière partie du spectacle, lorsque dénuée de tout jugement de goût, a eu comme conséquence, de me rendre alerte à propos d'un élément prometteur à l'analyse. D'une part, je découvrais que ce qui me semblait être une longueur maladroite pouvait, grâce à la distance de l'empathie, devenir un phénomène volontaire permettant de me positionner en tant que spectatrice dans un état d'être, un état de corps donné. Ce dernier, même si pour certains pouvait être inconfortable, participait à l'élaboration du processus chorégraphique et demandait donc à être pris en compte dans une analyse. Ensuite, cette attente, une fois traitée à travers la structure du compte-rendu, devient l'opportunité de réflexions quant à notre propre société. Nous pourrions très bien envisager

d'observer de quelles manières nous réagissons lorsque le rythme est décalé et ce que cela fait resurgir relativement à notre rapport au temps et à la société du spectacle. Il m'apparaît donc, que l'intégration de mon ressenti m'a fait percevoir une composante essentielle de la proposition chorégraphique et que peut-être, sans son apport, je serais demeurée plus froide et donc plus rigide dans ma façon de traiter le découpage scénique. Par conséquent, il m'eût possiblement été plus difficile d'ébaucher une réflexion aussi précise au sujet de ce choix esthétique. La sensation devient alors un espace où le spectateur-chercheur évolue en tandem avec l'œuvre, autrement dit, de façon plus rapprochée. Il s'agit également d'une aire où il nous est possible de traiter de l'information sensorielle en l'exemptant d'un critère de jugement de préférence. Dès lors, ce qui nous rend étranger face à une proposition peut, tout de même, nous permettre de relever des notions clés concernant l'analyse et la compréhension d'une œuvre.

Lorsqu'on aborde le traitement de la sensation, et donc de la subjectivité, pour une analyse, l'un des premiers problèmes soulevés est celui du manque de fiabilité, et par conséquent de la diminution de la rigueur théorique, comparativement à ce que propose la structure sémiologique. À la lumière de mes observations concernant les trois spectacles, je pus constater avec étonnement que la notion de signe me semblait impossible à écarter. Effectivement, tout comme le proposait Jacques Derrida à travers ses théories de la déconstruction et de la *différance*, il s'agit de donner une valeur nouvelle à un objet en apparence connu. Concernant les œuvres d'arts vivants, cela laisse entendre de continuer à observer des composantes essentielles à l'agencement de la création, sans pour autant leur apposer un centre, autrement dit une raison d'être unique. On peut d'ailleurs percevoir cela sensiblement de la même manière qu'une équation mathématique. En ce sens que la sensation devient la variable qui nous permet de jongler avec les notions ainsi que de les remanier, de leur fournir d'autres équivalents. Qui plus est, on pourrait même concevoir que l'intégration de

l'affect à travers l'analyse, nous positionne de façon à nous faire prendre conscience du fait que l'art joue avec l'inconnu et parfois même l'indicible. Cette posture nous incite à porter notre regard vers l'avant et à percevoir que les choses ne sont pas figées, mais qu'elles s'organisent et se réorganisent pour se révéler à nous de diverses manières.

Au sujet de l'implication de la subjectivité, nous reviendrons sur une notion vue au cours du deuxième chapitre qui correspondait à la triangulation que provoque l'expérience empathique. Tout comme l'ont mentionné plusieurs auteurs dans leur contribution à l'ouvrage *L'empathie* dirigé par Alain Berthoz et Gérard Jorland, cette propension sensible inclut un processus de détachement qui permet au sujet d'exprimer un discours à partir d'une perspective qui contient un changement de référentiel. À cet effet, l'idée de la dénomination présentée par Anne-Catherine Bachoud-Lévi et Jean-Denis Degos dans « Désignation et rapport à autrui », nous démontrait qu'il est possible pour un individu de faire abstraction de certains paramètres sensibles afin d'exprimer des observations au sujet d'une situation donnée, en triant ce qui lui appartient intrinsèquement et ce qui provient de la nouvelle perspective. Nous pouvons donc dorénavant imaginer une sorte de schéma à l'intérieur duquel les considérations seraient formulées sous trois composantes A B et C. A correspondrait à la représentation, B au point de vue empathique et C au sujet qui assiste au spectacle et qui amorce son analyse. Le processus empathique ferait en sorte que lors de son compte rendu, le spectateur-chercheur pourrait formuler sa synthèse à partir du point B ce qui laisse entendre un espace, bien que nourri par le sensible, serait légèrement distancié entre lui et ce qu'il observe. Également, le point B, correspond à notre projection intime avec l'œuvre et fournit donc une manière nouvelle de l'observer et de l'analyser.

L'écart entre les deux composantes A et C correspond indirectement à l'élément inhibiteur que présentait Jean Decety dans son texte « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? ». Cette unité permet de séparer sous le même bassin neuronal la subjectivité d'autrui en regard de la représentation et celle qui est propre à l'expérience esthétique du sujet. En ce sens, on peut maintenant penser que le cerveau serait capable de trier et de filtrer les sensations qui proviennent d'une forme d'appréciation et celles qui relèvent des éléments scéniques à étudier. Pour ce faire, s'il fallait poursuivre les recherches, il nous faudrait probablement tenter de concevoir de quelles manières il est possible de développer une façon adéquate d'opérer cette sélection. Par exemple, nous pourrions effectuer une sorte de remue-méninge à l'intérieur duquel nous inscririons librement les sensations vécues durant le spectacle, puis, nous pourrions les relier à des composantes se rapportant exclusivement à la structure de la création. Cela pourrait donner forme, entre autres, à des observations bien plus pointues à propos de facteurs qui demeurent peut-être trop souvent descriptifs. Effectivement, lorsque je me projette dans l'œuvre, l'éclairage, par exemple, m'affecte et module mon expérience esthétique. Je peux, une fois invitée à analyser la proposition, utiliser ce ressenti précis afin de développer mon discours d'analyse à propos de ce matériau. Cela me permettra, notamment, de dépasser la question de la représentation du signe, qui elle, pourrait me restreindre à des critères de couleurs, d'intensités, de modulations, etc. De là, mon affect devient quelque chose qui me rapproche de l'étendue des possibilités signifiantes. Par l'expérience sensible, il m'est également accessible de retourner à l'intérieur de mon expérience de la représentation et ce, via ma mémoire corporelle. Cela pourrait me servir durant l'élaboration du plan de rédaction à bien détailler chacune des directions que prendra la structure du texte. Les sensations peuvent alors fournir une solution lorsque certaines composantes nous semblent plus opaques ou encore tout simplement moins claires.

Comme le mentionnait Alain Berthoz, l'empathie nous permet de changer de référentiel. Autrement dit, étant donné que le cerveau effectue un déplacement de point de vue de survol, il devient imaginable pour le spectateur de se mouvoir, par le biais de sa mémoire, à l'intérieur de la représentation. Qui plus est, c'est comme si à travers le ressenti, la représentation ne nous quittait jamais complètement, qu'elle continuait d'agir à l'intérieur de nous. Par l'imaginaire, l'individu est amené à retourner au cœur du spectacle grâce aux sensations reliées aux diverses images mentales. Dans cet ordre d'idée, la subjectivité devient un élément non pas problématique, mais bien prometteur. Peut-être nous faudra-t-il, à l'aune des observations de cette thèse, revoir la valeur que nous lui attribuons. Les recherches universitaires valorisent les diverses dimensions théoriques et l'affect pouvait sembler impropre à ce contexte. Toutefois, nous devons reconnaître que la subjectivité du ressenti dépasse le jugement de goût et que notre cerveau structure naturellement notre rapport au monde, ainsi que sa compréhension, à travers celui-ci.

Plus récemment, j'ai découvert l'approche phénoménologique du savoir que propose Goethe. Dans ses observations sur la nature, notamment, il met de l'avant une méthodologie qui s'articule à partir de l'objet d'étude en lui-même, de ses phénomènes et pas seulement de ses aspects quantitatifs. Cela revient à intégrer des valeurs subjectives afin de dévoiler la chose en soi. Par exemple, prendre en considération le parfum d'une fleur dans le cadre de son étude, nous permet d'entrer en contact avec elle par le phénomène et l'expérience, l'*Erlebnis* (expérience vécue). Toujours selon lui, l'odeur de cette fleur ne serait pas accidentelle, c'est grâce à elle, en autres, que la Nature nous est offerte. Son processus consiste alors à rendre visible un invisible et à multiplier les capacités ainsi que les possibilités d'observations. De ce fait, ce qui constitue l'œuvre dans sa représentation devant public pourrait être le résultat de nombreuses composantes qui existent ailleurs qu'à travers des sens comme la vue ou l'ouïe.

Dans le documentaire, *Louise Lecavalier : sur son cheval de feu* réalisé par Raymond St-Jean, la danseuse et chorégraphe affirme avoir travaillé par improvisation pour arriver à la pièce *Mille batailles*. Elle mentionne que la chorégraphie s'est formée couches par couches et ce, sur plusieurs mois. Elle dit aussi que parfois elle terminait complètement épuisée avec rien comme matériel. Je me suis questionnée à savoir si d'une quelconque manière toutes ces heures de travail ne se retrouvaient pas en quelque sorte dans la création. Si plusieurs couches se sont accumulés, c'est qu'il y a un tri qui a été fait ; les morceaux choisis sont malgré tout intimement liés à ceux qui furent éliminés. Elle confie aussi à propos de la danse : « Je sais toujours que je ne sais rien ». Cette phrase représente pour moi cet espace d'ouverture, ces influences invisibles que je tente à travers mes recherches d'appréhender et d'intégrer à l'analyse.

Goethe affirme dans sa phénoménologie, que la nature nous parle mais que pour l'entendre, nous devons l'écouter et donc être attentif à la manifestation de ses phénomènes. (Heinemann, 1935, p. 114) Ce genre de dialogue peut, à mon sens, s'accorder aux œuvres d'art vivant. Surtout, compte tenu du fait que les divers langages ne cessent d'évoluer et de s'exprimer avec plus d'hybridités, de complexité. Les œuvres nous parlent de différentes façons et je pense que pour parvenir à saisir l'essence, à la fois de la création mais de l'art aussi, il nous faudra rester attentif à la « manifestation de ses phénomènes » (*Ibid.*) et multiplier les possibilités d'interprétation.

Pour terminer, j'ai tenté d'envisager les prochaines étapes que devrait amorcer cette recherche, afin de poursuivre la réflexion autour de la question du ressenti en analyse d'arts vivants. Lors d'un stage d'une semaine se déroulant au Studio 303 à Montréal et portant sur la vision actuelle du rôle du dramaturge, nous avons réfléchi autour de la notion de narrativité. Auparavant, alors que le texte était primordial dans chacune des représentations théâtrales et que la structure

dramatique de nombreuses œuvres d'arts vivants, comme la danse par exemple, était clairement définie, il était plus facile de reconnaître ce que constituait le récit d'une création. Je me suis donc questionnée sur la possibilité que l'empathie esthétique nous fournisse un aperçu concernant cet aspect de la représentation devenu parfois difficile à saisir. Répondre à la question « Qu'est-ce que ça raconte ? » dépasse, à mon sens, la notion traditionnelle de récit constitué d'un élément déclencheur et de péripéties. Il me semble opportun de considérer que les propositions scéniques actuelles, du fait qu'elles sont souvent trouées, nous amènent à réétudier ce concept, mais cette fois, sous de nouvelles propriétés. L'idée qu'avancait Catherine Bouko au sujet de la dramatisation (Bouko, 2010, p. 193) pourrait nous fournir une première piste de démonstration. En effet, en sémiotisant, le spectateur n'appose pas une seule vérité, mais rattrape un ensemble multisensoriel de signes pour en dégager une cohérence. S'attarder à la sensation agissante au sein de ce processus, pourrait nous amener à découvrir que la narrativité ainsi que la structure dramaturgique peuvent, elles aussi, se déployer sous divers plans.

J'ai pu observer, que de façon générale, mon ressenti ainsi que mon rapport empathique, étaient plus fortement sollicités lorsque le corps était en jeu. Cela semble plus explicable, compte tenu que les trois œuvres correspondent à de la danse contemporaine. Il serait intéressant, afin de poursuivre les recherches, d'approcher cette même théorie, mais avec des composantes autres de la représentation, telles que la lumière et le son, par exemple. Cela nous donnerait possiblement accès à un tout autre vocabulaire auquel peut nous conduire la sensation. Étudier mon rapport empathique avec des spectacles, m'a fait découvrir que de m'intéresser à mon ressenti, ainsi que de lui conférer une valeur théorique, avait comme conséquence de me rapprocher en quelque sorte de ce que l'œuvre a à nous dire et ce, dans un sens plus large. Ce que l'art nous raconte et ce qu'il dit de nous est un moteur si primordial qu'il nous faut développer des outils afin de rapprocher le

dialogue entre créateur et chercheur. La sensation ainsi que l'empathie esthétique, nous démontrent que le récit est parfois aussi délicat que de la dentelle et qu'il est pertinent de plonger au cœur de sa propre et fragile intimité pour en déceler les contours.

En définitive, ce travail de recherche m'a fait me plonger à l'intérieur de plusieurs univers théoriques. Je dois ici reconnaître que l'ensemble de mes lectures m'ont véritablement mené à saisir ce que provoquait chez moi, en terme de sensations et de constats, certaines créations artistiques. À la lumière de cette étude, il apparaît que mon univers sensoriel personnel était tout à fait opérant afin de traduire des observations significantes concernant la représentation. Je dirais même qu'en découvrant l'univers théorique de l'*Einfühlung* et de l'empathie esthétique, j'ai modifié ma façon d'appréhender l'analyse, car il m'était dorénavant possible de conscientiser la valeur ajoutée, ainsi que la cohérence, que met de l'avant ce phénomène.

APPENDICE A

LES MÉNINES (1656)

DE DIEGO VELASQUEZ



APPENDICE B

EXTRAITS NOTES DE RÉPÉTITIONS

Mille batailles, Louise Lecavalier

- 1) *La question de la présence. Elle est dans ce qu'elle fait. Tellement entière. Il y a quelque chose de l'enfant et du jeu en elle. Qu'est-ce que je fais avec ça ? Il est où l'enfant dans sa chorégraphie ? C'est le jeu ? L'abandon ? La curiosité ? Pourquoi je le sens ? Comment ça vient teinter mon interprétation ?*
- 2) *J'ai l'impression qu'elle est habitée par quelque chose. Comme un objectif ou une mission. C'est étrange... tout ce que je vois c'est un humain fort, intense avec une si grande rage de vivre. Je la sens sa rage. Non ce n'est pas de la rage, c'est de l'appétit. Elle gobe tout. Elle est gourmande, joyeuse et multiple.*
- 3) *Quand elle s'active je m'active. Je fais tout avec elle, à ma manière. Sommes-nous deux là-dedans ?*
- 4) *Il y a absence de colère. Un peu de mental. Mille batailles de vie sans violence. On peut se battre impersonnellement, avec juste la vie qui nous pousse. Je vois du mental. Ça tombe, ça remonte. Alors il y a du ciel aussi. Du rêve et des peurs, de l'hésitation, du renoncement soudain puis du courage. Elle a laissé la place à quelque chose d'autre, son corps est comme un outil.*
- 5) *Je vois ses nerfs, je sens les miens. Sa colonne vertébrale. Alors l'énergie circule rapidement dans mon corps. Je suis alerte. L'espace devient autre, immense, même s'il n'y a rien. Est-ce que c'est son imaginaire que je vois ou le mien ?*
- 6) *Il y a tellement de choses qui sont dites. Des états. Quelque chose qu'on ne dit pas avec des mots. Alors quand elle bouge, je le sens, Je ne me l'explique pas. Je le sens tout de suite.*
- 7) *La transmission. Est-ce que ce qu'elle transmet est entièrement conscient ? C'est quoi l'histoire qui est racontée ? Dans l'espace. Dans cet espace donné surtout. Qui en apparence est limité, mais dans ce que je ressens infiniment vaste.*
- 8) *Habiter. Quand ça s'est terminé, j'ai vraiment eu l'impression qu'ils avaient laissé quelque chose derrière eux. L'espace n'est pas vide, même s'ils ne sont plus là.*
- 9) *L'énergie des corps pourrait transmettre quelque chose d'invisible, mais hyper présent. C'est traitre. On ne le voit pas, mais je sais que c'est là.*

- 10) *La façon dont elle regarde devant elle, mêlée à tous ces gestes. Elle est toujours face, au front. C'est vers moi que ça se dirige. Elle sait que je suis là. Il n'y a pas de quatrième mur. Presque pas de distance entre nous.*
- 11) *Je ne peux m'empêcher de penser qu'elle me raconte quelque chose. C'est son langage à elle. Il n'y avait peut-être pas d'autres façons de le dire que par des gestes. Notre vocabulaire est limité. L'art n'en a pas.*
- 12) *Quand elle bouge, ses sauts ne sont pas des sauts ; ce sont des exclamations.*
- 13) *Il y a de nombreux personnages ; parfois je vois une vieille femme, ensuite le chevalier, puis soudainement un animal. Est-ce que ça provient de la danse ou bien de sa présence ? Ils n'ont pas besoin d'être introduits, ils peuvent simplement surgir comme ça et participer à l'univers. Je ne sais pas où se situe cette danse. Il n'y a pas de lieu possible, tellement de choses sont convoquées.*
- 14) *On dirait que je suis partout à la fois. Comme si j'arrivais à me démultiplier en la regardant danser. Ma propre présence se promène sur la scène. Je participe. Elle m'oblige à être là avec elle. Je ne suis plus assise ; je suis en l'air, debout, partout.*
- 15) *Je sais que je suis incapable de faire ce qu'elle fait. Pourtant elle m'en donne presque l'impression. On dirait que ce n'est pas uniquement une question de geste. Elle me fait sentir des zones dans mon corps, des énergies que je ne connaissais pas. Elle me fait découvrir une zone du vivant.*
- 16) *Son épuisement, sa pointe des pieds, sa démontre que tout ne tient qu'à un fil, que tout est incertain. Ça peut basculer. Elle me tient dans une zone d'entre deux. Je suis entre la nouveauté et le connu. Ce n'est jamais complètement atteint. Ça continue. On ressent le cycle.*

BIBLIOGRAPHIE

Corps

ASLAN, Odette (dir. publ.) (1993). *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 424p.

BERNARD, Michel (1995). *Le corps*, Paris, Éditions du seuil, 164p.

----- (1986). *L'expressivité du corps*, Paris, La recherche en danse, 417p.

BERTHOZ, Alain (2013). *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 290p.

BUTLER, Judith (2010). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 283p.

Danse et théâtre contemporains

BOUKO, Catherine (2010). *Théâtre et réception : Le spectateur émancipé*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 256p.

DANAN Joseph (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles, Actes Sud, 88p.

DE MARINIS, Marco (1999). « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral*, (26), p. 84–102.

DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, France, Éditions du Seuil, 436p.

DORT, Bernard (1995). *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 274p.

----- (1990). *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 192p.

FEBVRE, Michèle (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 163p.

----- (1987). *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 191p.

FÉRAL, Josette (dir.) (2012), *Pratiques performatives, Body Remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 354p.

----- (2001). « Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction. » *L'Annuaire théâtral*, (29), p. 28–50.

FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 400p.

GUILLEMETTE, Lucie et Josiane COSSETTE (2006). « Déconstruction et différence », dans Louis Hébert (dir.), Rimouski (Québec), Signo [En ligne], <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>.

GUISGAND, Philippe (2010). « Lire le mouvement dansé », *Staps*, vol. 89, no. 3, p. 85-89.

HEINICH, Nathalie (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'échoppe, coll. « Envois », 30p.

LABAN, Rudolf (2003). *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de danse, 302p.

LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 312p.

LOUPPE, Laurence (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*, Bruxelles, Contredanse, 179p.

----- (2004). *Poétique de la danse contemporaine*, Vottem, Contredanse, 392p.

NEVEUX, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 275p.

NOTTE, Pierre (2016). *L'Effort d'être spectateur*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 80p.

PAVIS, Patrice (2012). *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 432p.

----- (2011). *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 336p.

----- (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 488p.

----- (1980). *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 487p.

SAISON, Maryvonne (1998). *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 96p.

SCHECHNER, Richard et Nicole MORIN-McCALLUM (1981). « La représentation postmoderne : La fin de l'humanisme », *Jeu*, (20), p. 35-51.

SERMON, Julie et Jean-Pierre RYNGAERT (2012). *Théâtre du XXI^e siècle : Commencements*, Paris, Armand Collin, 256p.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 319p.

Écrits autour des spectacles

A) *Mille batailles*, Louise Lecavalier

CALVINO, Italo (2001). *Le chevalier inexistant*, Espagne, Gallimard, 212p.

CARPENTIER, Mélanie (2016). « Les cavaliers fous d'un échiquier pixelisé », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/danse/472286/les-cavaliers-fous-d-un-echiquier-pixelise>

DESLOGES, Josiane (2017). « Mille batailles : extase frénétique », *Le Soleil*, [En ligne], <https://www.lesoleil.com/arts/mille-batailles-extase-frenetique-b61547830ad30653a4371f87ffc1830a>

GAGNON-PARADIS, Iris (2016). « *Mille batailles* de Louise Lecavalier : l'armure libre », *La Presse*, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201606/01/01-4987237-mille-batailles-de-louise-lecavalier-larmure-libre-12.php>

MASSOUTRE, Guylaine (2014). « Inflammable Louise Lecavalier / So Blue », *Spirale*, (247), p. 15-17.

PRADIER, Samuel (2016). « Mille batailles : une parfaite maîtrise du geste », *Jeu*, [En ligne], <http://revuejeu.org/2016/06/01/mille-batailles-une-parfaite-maitrise-du-geste/>

SAINT-JEAN, Raymond (2017). « Louise Lecavalier sur son cheval de feu », *Filmoption International*, 53 min.

TREMBLAY, Karine (2017). « Les milles batailles de Louise Lecavalier ». *La tribune*, [En ligne], <https://www.latribune.ca/arts/les-mille-batailles-de-louise-lecavalier-0dcfff789fc539e57435cbb809bfd5d1>

B) *Cosmic Love*, Clara Furey

BRECARD, Charles (2017). « Baptême du feu pour la chorégraphe Clara Furey », *Dfdanse*, [En ligne], <https://www.dfdanse.com/article2303.html>

DE HAN, Nathalie (2017). « Et si j'étais une planète ? », *Dfdanse*, [En ligne], <https://www.dfdanse.com/article2300.html>

LALONDE, Catherine (2017). « Le corps-cosmos de Clara Furey », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/danse/514433/entrevue-le-corps-cosmos-de-clara-furey>

----- (2017). « Dans une galaxie très lointaine », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/danse/514877/critique-danse-dans-une-galaxie-tres-lointaine>

PETROWSKI, Nathalie (2017). « Clara Furey: la chorégraphe cosmique », *La Presse*, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/201712/06/01-5146163-clara-furey-la-choregraphe-cosmique.php>

RIGANO, Alessandra (2017), « Cosmic Love : L'invisible qui nous unit », *Voir*, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2017/12/15/cosmic-love-linvisible-qui-nous-unit/>

TOULOUSE, (n.d) (2019). « Cosmic Love, chorégraphie de Clara Furey, au Théâtre de l'Aquarium, Festival June Events », *Un fauteuil pour l'orchestre*, [En ligne], <http://unfauteuilpourolchestre.com/cosmic-love-choregraphie-de-clara-furey-au-theatre-de-laquarium-festival-june-events/>

C) *L'affadissement du merveilleux*, Catherine Gaudet

BIRRI, Cristina (2019). « *L'affadissement du merveilleux* de Catherine Gaudet au FTA. L'univers en boucle », *La Bible Urbaine*, [En ligne], <https://www.labibleurbaine.com/sorties/laffadissement-du-merveilleux-de-catherine-gaudet-au-fta/>

CARPENTIER, Mélanie (2018). « L'affadissement du merveilleux : au seuil de la catharsis », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/danse/537749/l-affadissement-du-merveilleux-au-seuil-de-la-catharsis>.

CARPENTIER, Mélanie (2018). « Nos improbables existences dans l'œil de Catherine Gaudet », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/danse/537287/nos-improbables-existences-dans-l-oeil-de-catherine-gaudet>.

DOYON, Frédérique (2019). « De fulgurances en fêlures », *Repères, cahier de danse*, 42(1), p. 30-30.

DUFORT, François (2018), « Le balancier du temps », *Dfdanse*, [En ligne], <http://www.dfdanse.com/article2370.html>

GAGNON-PARADIS, Iris (2018), « L'Agora de danse au-delà des frontières », *La Presse*, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/201805/30/01-5183839-lagora-de-la-danse-au-dela-des-frontieres.php>

GAUDET, Catherine (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation. Réflexion sur quatre études chorégraphiques*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 111p.

LESCLAUZE, Lucie (2018). « Le corps asservi aux sensations », *Dfdanse*, [En ligne], <http://www.dfdanse.com/article2374.html>

TESSIER, Karine (2019). « L'affadissement du merveilleux : la fatalité comme rituel », *Jeu*, [En ligne], <http://revuejeu.org/2019/05/30/laffadissement-du-merveilleux-la-fatalite-comme-rituel/>

Empathie, *Einfühlung* et esthétique de la réception

BERNARD, Michel (2011). *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, Paris, Beauchesne, 252p.

BERTHOZ, Alain et Gérard JORLAND (2004). *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 308p.

CALIANDRO, Stefania (2004). « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68(3), p. 791-800.

DEPRAZ, Nathalie (2017). « Lipps et Husserl : l'*Einfühlung* », *Revue de métaphysique et de morale*, 96(4), p. 441-460.

ELIE, Maurice (2009). *Aux origines de l'empathie : fondements & fondateurs*, Nice, Ovidia, 223p.

GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred (2017). « Formes, forces, *Einfühlung*. L'esthétique de l'espace de Theodor Lipps », *Revue de métaphysique et de morale*, 96 (4), p. 477-494.

----- (2016). « Le moi de l'expérience esthétique. Empathie (*Einfühlung*) et associations », *Revue française de psychanalyse*, vol. 80 (4), p. 1185-1201.

GEFEN, Alexandre, VOUILLOUX, Bernard (2013). *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 418p.

GRONDIN, JEAN (2015). « La sensibilité herméneutique », *Éditions de Minuit*, n° 817-818 (6), p. 453-463.

HEINEMANN, Fritz (1935). « La phénoménologie de la nature », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Vol. 119, p. 93-120.

HUSSERL, Edmund (2001). *Sur l'intersubjectivité I*, Paris, Presses universitaires de France, 420p.

JORLAND, Gérard, THIRIOUX, Bérangère (2008). « Note sur l'origine de l'empathie », *Revue de métaphysique et de morale*, 58 (2), p. 269-280.

LAKOFF, Georges (2012). « Explaining Embodied Cognition Results », *Topics in Cognitive Science*, 4, p. 773–785.

LEROY, Christine (2011). « Corps mouvant « charnel » et phénoménologique de l'empathie kinesthésique », *Synergies*, Pays Riverains de la Baltique, numéro 8, p. 46-52.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, France, Gallimard, 360p.

----- (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 531p.

RANCIÈRE, Jacques (2001). *L'inconscient esthétique*, France, Galilée, 78p.

----- (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 73p.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2015). *L'expérience esthétique*, France, Gallimard, 364p.

WORRINGER, Wilhelm (2003). *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 167p.