

ANNÉE 7, NO 1
Automne 2010
ISSN 1710-2383

Table des matières

Les formes 1
graphiques du
processus créatif

Le regard au sein 3
du processus
créatif

Comment guider le 3
regard du
spectateur

Comment 4
accompagner le
spectateur



Photo: Luc Sénécal

LA FONCTION DU REGARD AU SEIN DU PROCESSUS CRÉATIF

Une formation donnée par Guy Cools, le 25 novembre 2009

Au moment de mettre sur pied *La danse sur les routes du Québec* (DSR), tous s'entendaient sur le fait essentiel de former et d'embaucher un agent de développement dans chaque lieu où la danse serait présentée. Leur mandat : promouvoir la danse et créer pour leur communauté des moments de rencontres avec les artistes, les citoyens et, éventuellement, avec les spectacles. Ils sont aujourd'hui plus de dix-sept agents dédiés à la danse répartis dans autant de villes du Québec et possédant une brillante expertise. Pour leur permettre de réfléchir à leur pratique, la DSR les rassemble trois ou quatre fois l'an et leur offre des occasions d'échanges et de formation. C'est dans ce contexte que nous avons invité Guy Cools à partager les principaux aspects de son travail de dramaturge en danse. Il a offert une passionnante formation traitant du processus créatif et des nombreux cadres de référence des spectateurs au moment de recevoir un spectacle. Nous avons apprécié son regard aiguisé sur le processus chorégraphique, un regard qui ne perd jamais de vue ceux qui assisteront ensuite aux spectacles. Pour vous inspirer également, nous sommes heureux de publier la synthèse de cette formation.

Bonne lecture!

La directrice générale,

Paule Beaudry

LA FONCTION DU REGARD AU SEIN DU PROCESSUS CRÉATIF, par Guy Cools

La finalité d'une œuvre d'art, d'un spectacle de danse, se situe dans sa réception par un spectateur. Mais le début de l'acte créatif est aussi, la plupart du temps, un acte de perception. Tout au long du processus de création, le chorégraphe utilise son propre regard, tout en demeurant conscient de celui du spectateur pour lequel il crée.

1. Les formes graphiques du processus créatif

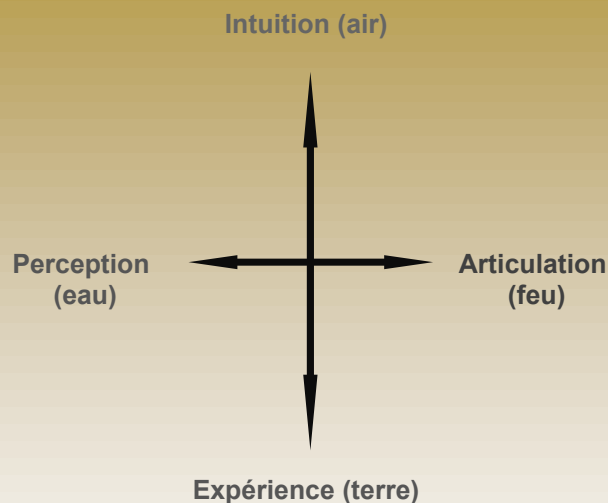
1.1 La croix

Plus qu'un symbole religieux, la croix est avant tout un symbole graphique qui exprime comment notre existence psychologique et corporelle est ancrée et orientée dans le monde selon deux axes d'énergie (un vertical et un horizontal) et quatre directions ou pôles (comme les points cardinaux d'une rose des vents). Dans toutes les cultures et la pensée ésotérique, l'axe vertical – l'Axis Mundi – est celui entre ciel et terre (l'air) souvent symbolisé par un arbre, une montagne ou une représentation humaine (par exemple, une cheminée) qui crée un point d'ancrage autour duquel une communauté s'organise. Cet axe est aussi celui de «la connaissance».

L'axe horizontal est plutôt celui de «l'action» et se définit différemment selon les cultures. En Occident, on le définit souvent par des oppositions, par exemple, entre féminin et masculin. Dans d'autres cultures, on le retrouve dans des notions plus philosophiques d'énergie, comme le yin et yang chinois.

L'axe horizontal allie une énergie plus réceptive à une énergie plus active et les éléments qui y correspondent sont ceux de l'eau et du feu.

Inspiré par ces pôles fondamentaux de l'existence humaine, je me suis demandé comment ces deux axes, ces quatre directions d'énergie, pourraient se traduire en fonction du processus créatif et artistique. Pour le moment, les quatre termes (qui ne sont ni uniques, ni définitifs) qui expriment le mieux, selon moi, ces pôles en fonction du processus créatif sont ceux de « l'intuition » versus « l'expérience » pour l'axe vertical, et ceux de « la perception » et de « l'articulation » pour l'axe horizontal. Ce qui donne le schéma suivant:

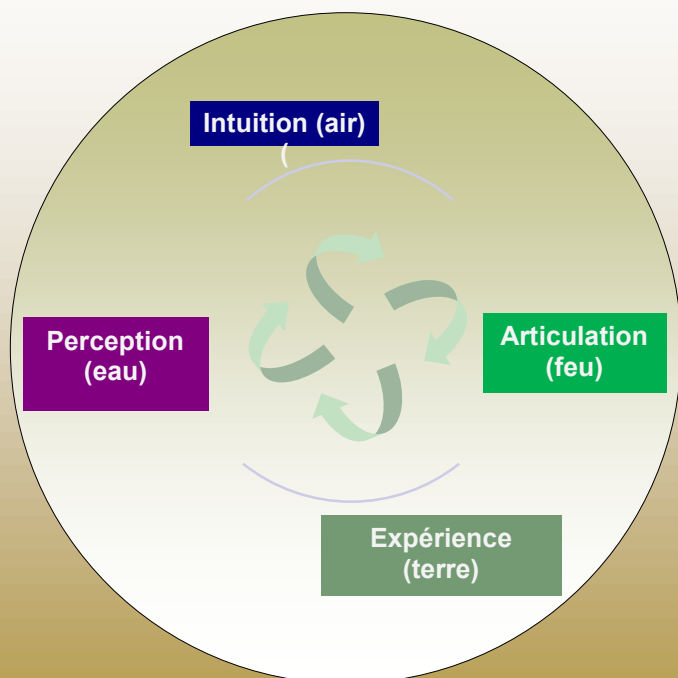


1.2. Le cercle

Autour de chaque croix un cercle se met en branle. Et même s'il est impossible de déterminer un début et une fin sur le cercle, il semble y avoir dans le processus créatif un ordre chronologique des différentes étapes.

Tout acte créatif commence par un acte de perception. Que cette perception vienne de l'extérieur de soi-même - du monde, d'un autre être, une autre œuvre d'art - ou qu'elle soit plutôt intériorisée et tournée vers des sensations physiques, émotionnelles ou intellectuelles intimes ne changera pas sa nature fondamentale; celle de provoquer un moment déclencheur où l'on se sent inspiré et qui donne envie de créer.

Ce qui nous inspire et nous attire au moment de cette perception première, c'est la plupart du temps quelque chose que l'on ne comprend pas encore; qui ne fait pas encore partie de notre vécu, mais qu'on a intuitivement envie de comprendre, d'assimiler, d'intégrer. C'est notre intuition, cette « connaissance de ce qui n'est pas encore vécu » et qui nous guide au cours l'acte créatif, à partir de ce moment déclencheur. Cet acte se définit par le désir de trouver une articulation nouvelle ou authentique pour ce qui n'est pas encore connu sur le plan du vécu, mais dont l'existence nous a été révélée intuitivement, au moment de l'acte de perception.



Trouver sa propre articulation d'un « encore inconnu » selon la forme d'expression, le média, l'esthétique, la langue que l'on a choisi de développer, c'est là le vrai défi, le vrai travail de l'artiste. C'est ce qui explique ses doutes, ses craintes, ses hésitations, ses incertitudes, son esprit de « chercheur » qui ressemble à celui du scientifique. Quand on réussit à créer, c'est-à-dire à trouver cette articulation qui nous est propre, « l'encore inconnu » devient partie du vécu et de l'expérience et transforme la connaissance intuitive en une connaissance fondée. Pour l'artiste, mais aussi pour tous les spectateurs ou les témoins de l'œuvre, cette expérience pourra les inspirer à leur tour à vouloir mieux comprendre par un acte de création et c'est ainsi que le cycle recommence¹.

1.3. Le labyrinthe

Bien sûr, ce modèle de cercle chronologique autour d'une croix dialectique est trop formel et idéalisé. La réalité de l'acte créatif est beaucoup plus complexe autant dans sa chronologie que dans son contenu.

1. Ce cycle ressemble bien au modèle sémiotique peircienne, où chaque

Ainsi, il faut ajouter au cercle et à la croix, la forme du labyrinthe. Cette forme de labyrinthe ancien comporte un chemin unique vers un centre, constitué en différentes étapes ou mouvements (souvent sept). On le retrouve dans toutes les cultures (grecques, celtiques, indiennes, africaines, amérindiennes, etc...) À ne pas confondre avec le labyrinthe plus récent et populaire dans lequel on perd son chemin dans des dédales de faux détours. Il y a plusieurs théories sur l'origine de ces labyrinthes anciens, souvent construits de pierres situés sur les côtes, à proximité d'anciennes colonies. Cependant, la théorie la plus acceptée à leur sujet considère qu'il serait une forme de notation graphique pour un rituel chorégraphique (en phase avec le mouvement des planètes) servant à établir une fondation, un centre pour une nouvelle ville ou un nouveau village.

En 2003, lors de la troisième édition de l'Université d'Été du Théâtre National de Grèce, à Mitilini, sur l'île de Lesbos, j'ai eu l'occasion de construire un labyrinthe en pierres et en sable et de faire plusieurs expérimentations en parcourant celui-ci et en le découvrant de différentes façons.² J'ai retenu de cette expérience que les mouvements du labyrinthe correspondent à des énergies qui alternent rythmiquement (comme un biorhythme) entre approche et éloignement du centre; des actes et des pensées plus chaotiques et des moments où les choses trouvent un certain ordre; des mouvements qui à première vue vont avec le temps et d'autres qui vont contre...

En me promenant et en explorant ce labyrinthe de façon physique, j'ai compris de façon très concrète, dans mon corps, la vieille sagesse qui dit qu'une mauvaise journée est toujours suivie par une bonne ou encore de façon plus large que sept ans de plénitude peuvent être suivis par un cycle de manque. Plutôt que d'effrayer, cette expérience donne plutôt confiance; à savoir que les deux mouvements sont aussi nécessaires pour se rapprocher de son « centre ». Elle aide à accepter et à intégrer les moments plus difficiles, tout comme dans le processus créatif où les moments chaotiques, apparemment improductifs, font partie intégrante du parcours.

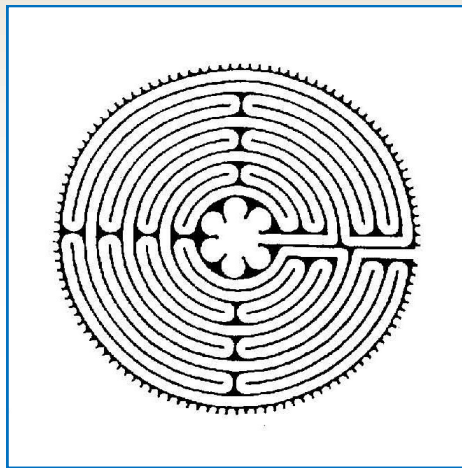
2. Le regard au sein du processus créatif

Le défi principal du chorégraphe ou de l'artiste dans l'acte créatif est de trouver une nouvelle articulation dans la forme qu'il a choisie pour transmettre un savoir qui n'existe pour le moment que sur le plan intuitif.

Avec ses danseurs et ses collaborateurs artistiques, le chorégraphe essaie d'articuler, de traduire ses idées intuitives dans des consignes et des tâches chorégraphiques.

Il posera ensuite son regard sur les résultats pour les juger, pour voir s'ils correspondent à ses attentes, à ce qu'il cherche à articuler. Sinon, il va les réarticuler. Le dialogue entre l'artiste et ses collaborateurs se définit ainsi comme un va-et-vient entre de multiples actes de perception et des essais d'articulation avec les participants, à travers un dialogue où leurs rôles changent constamment.

Comme dramaturge, je voyage aussi sur cet axe horizontal de l'action. Au début du processus, j'essaie de rester dans l'acte réceptif du témoin qui est une présence et un regard dont l'énergie influence déjà par son attention le dialogue entre le chorégraphe et ses collaborateurs. Plus tard, je peux devenir un modérateur qui s'engage à faciliter et à stimuler la communication sans y ajouter sa propre voix. Finalement, si le processus l'exige et surtout si le chorégraphe en exprime le besoin, je peux m'impliquer moi-même dans l'articulation des idées, à la façon d'un monteur au cinéma, c'est-à-dire en contribuant, sans intervenir sur le matériel chorégraphique ou le « sujet » du chorégraphe, à mieux l'organiser et le structurer en fonction du désir d'articulation nouvelle.



3. Comment guider le regard du spectateur à l'intérieur d'un spectacle?

Cette question doit faire partie du métier, de l'art du chorégraphe. Celui-ci doit déjà en être conscient et se poser cette question pendant son processus de création. Les deux notions principales qui aident à guider le regard du spectateur sont celles du « centre » (d'attention) et du « cadre ».

3.1. Centres

Dans les arts de la scène, la danse en particulier, les centres d'attention sont principalement les corps des danseurs. Ainsi, dans un univers plutôt classique, il y a très peu d'ambiguïté et le centre est très bien défini : le soliste versus le corps du ballet (la multitude opposée à l'individu); les premiers plans; la perspective unique de la loge royale...

² Un rite que l'on retrouve encore aujourd'hui dans certaines pratiques chrétiennes et New Age. Parmi ses adeptes, figure Sting.

Mais dans l'art contemporain, on a remis en question l'unicité d'un seul centre pour en exploiter une multitude; par exemple, Anne Teresa De Keersmaeker qui préfère chorégrapheur à partir des formes d'ellipse qui ont toujours deux centres égaux ou Merce Cunningham qui propose l'égalité totale et la simultanéité d'une multitude de centres d'attention.

« It was a statement of Einstein's which I read at the time, which said : there are no fixed points in space. It was like a flash of lightening. I felt, well, that's marvellous for the stage. Instead of thinking it is front and centre, to allow any point to be as important as any other. »³ (Cunningham)

Mais même dans cette multitude, on a besoin de mécanismes qui guident notre regard d'un point à l'autre. Alors souvent, dans des pratiques contemporaines, c'est le regard, l'attention des interprètes à l'intérieur du spectacle (qui sont souvent sur scène) qui dirige notre regard, en regardant avec nous. C'est ce que Hans-Thies Lehmann appelle «Blickregie», ou «la mise en scène du regard»⁴.

3.2. Cadres

Autour des « centres » sont construits des « cadres ». On peut même dire que c'est le cadre autour de l'image qui la définit comme œuvre d'art, la sépare de la réalité. Dans les arts de la scène, il y a plusieurs ensembles de cadres qui se juxtaposent et qui fonctionnent en même temps : l'architecture de la salle (proscenium, amphithéâtre, boîte noire...), la scénographie, la lumière... Robert Wilson, un des grands maîtres des arts de la scène, définit son art à partir des cadres (frames) :

« Unlike most artists of the time, however, I felt very comfortable placing frames directly in front of the stage machinery. I believe that they make it easier for an audience to see and hear. (...) The temporal-spatial lines of these frames became my stage language. »⁵ (Robert Wilson)

Mais il n'y a pas seulement des cadres physiques. Dans sa *Frame Theory*, Erving Goffman offre une réponse à la question comment un spectateur regarde et accueille un spectacle en utilisant des « cadres mentaux et émotifs » : ses connaissances, ses attentes, l'humeur avec laquelle il est entré dans la salle... La réception du spectacle se définit comme une rencontre entre les cadres créés par la mise en scène et les cadres préexistants chez le spectateur.

³ Theaterschrift 2, The Written Space, Kaaithheater, Brussels.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, Routledge, London-New York, 2006

⁵ Theaterschrift 2, The Written Space, Kaaithheater, Brussels

4. Comment accompagner le regard du spectateur?

Pour rester intéressé, l'être humain a besoin de deux stimuli mentaux complémentaires : la reconnaissance de ce qu'il connaît déjà et la surprise du nouveau. Bien sûr, le dosage des deux est différent pour chaque personne. Mais cela explique, entre autres, la force presque archétypique des principes de composition comme la variation et le contrepoint. En danse indienne classique, on parle du principe du tiha, qui est de répéter chaque phrase ou chaque mouvement trois fois pour que le danseur et le spectateur puissent l'introduire ou le comprendre la première fois; le reconnaître la deuxième fois et en jouir la troisième fois. J'ai essayé de donner plus tôt quelques exemples de la façon dont les artistes et les chorégraphes se préoccupent du regard du spectateur et comment ils essaient de guider ce regard à l'intérieur de leur processus créatif et dans leurs spectacles.

Aussi, comme diffuseur, nous avons une responsabilité d'accompagner le regard du spectateur, entre autres, par les « cadres » de la publicité et du discours que l'on organise autour des spectacles. Le bon discours élargit les cadres mentaux, les horizons d'attentes des spectateurs sans définir ou révéler trop, tout en gardant l'espace pour la surprise. Parce qu'au bout de compte, il ne faut pas oublier que la visite au théâtre est avant tout une activité sociale dans laquelle on désire s'impliquer pas seulement comme témoin passif mais avec sa propre voix de spectateur. Comme spectateur nous voulons parcourir, nous aussi, le labyrinthe qui entoure le cercle et la croix.

Guy Cools, Montréal

Guy Cools a d'abord débuté sa carrière comme journaliste pour bifurquer vers les arts de la scène et devenir directeur du théâtre et de la danse au Centre d'arts Vooruit à Ghendt (Belgique, 1988 à 1991). Il a ensuite agit comme dramaturge et conseiller artistique auprès de: Les Ballets C de la B (Belgique), Akram Khan (Grande-Bretagne), Danièle Desnoyers (Québec), Sidi Larbi Cherkaoui (Belgique), Christopher House (Toronto Dance Theatre), Lia Haraki (Chypre) et Sara Wookey (É.-U./Pays-Bas), pour ne nommer qu'eux. Guy Cools a également été conservateur de plusieurs projets dont La Plateforme de danse flamande (Gand 95), Venezia Danza Avanti (Venise 98-00), Vooruit Danse en Avant (Montréal 03) et Territoires en Mouvements, un festival de danse et un colloque sur «l'identité artistique et culturelle» présidé par l'UNESCO. Très connu au sein du milieu montréalais de la danse, il a entre autres occupé la fonction de conseiller artistique pour la Place-des-Arts.