

## Le fantôme de la participation du public

Katya Montaignac

---

Number 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69487ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Montaignac, K. (2013). Le fantôme de la participation du public. *Jeu*, (147), 124–130.

## Le spectateur en action

KATYA  
MONTAIGNAC

# LE FANTASME DE LA PARTICIPATION DU PUBLIC

La question du public est devenue une véritable obsession dans la création chorégraphique actuelle<sup>1</sup>. À en croire les textes de programmes, les chorégraphes aspirent quasiment tous à « questionner la relation avec le spectateur » ou encore à « briser le quatrième mur » en transfigurant l'espace scénique traditionnel<sup>2</sup>. La 2<sup>e</sup> Porte à Gauche<sup>3</sup>, dont je suis membre depuis juillet 2006, ne fait pas exception en inscrivant cet angle dans le mandat même de l'organisme et en faisant de la place du spectateur son moteur de création. Toutes ses productions visent à ce titre à interroger ce fameux (et souvent fantasmé) rapport au public pour tenter de le renouveler, de le bousculer ou, tout simplement, de le rétablir...

La participation à l'œuvre relève à la fois d'un désir ultime du spectateur en mal d'action et d'un fantasme de la part de l'artiste qui tente depuis la modernité de réinventer (et de transgresser) les formes de sa pratique ainsi que les conditions de sa réception. D'un côté, le spectateur ne se contente plus de contempler l'œuvre, mais aspire désormais à être impliqué, à devenir participant, vedette d'un moment. À l'ère de la télé-réalité et de l'interactivité à tout va, le public veut lui aussi marquer l'œuvre de son passage et éprouver lui-même l'acte de création. D'un autre côté, l'artiste cherche depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle à rapprocher les sphères de la vie et de l'art pour tenter, notamment, de renouer un lien social. Pourtant, malgré le désir des artistes et les aspirations du public, il s'avère difficile de briser des habitudes théâtrales instituées depuis deux millénaires dans la culture occidentale (et ce, même en dehors de l'espace scénique traditionnel).

1. La Tribune 840 du Département de danse de l'UQAM organisait à ce titre une table ronde intitulée « Pourquoi briser le quatrième mur ? » en novembre 2012.

2. Voir mon article, « Espaces mouvants », dans *Jeu* 122, 2007.1, p. 37-43.

3. Formée par Marie Béland, Rachel Billet, Catherine Gaudet, Frédéric Gravel et Katya Montaignac, la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche est un laboratoire de danse contemporaine qui invite les chorégraphes à remettre en question la relation au public à travers des contextes de création *in situ* et participatifs. Ses expériences dans l'espace urbain, en appartements ou dans des bars influencent inévitablement ses propositions conçues pour la boîte noire.



Aujourd'hui, le spectateur est régulièrement amené à se déplacer, à choisir son point de vue, à sentir, à toucher et à être touché, à agir et à interagir, à participer, voire à danser... Il devient « spect-acteur », et parfois même acteur à part entière. Quels sont les nouveaux enjeux et questions qu'implique ce statut particulier du spectateur dans l'œuvre ? Cette relation participative confronte les créateurs à une série d'échecs, de paradoxes, de leurrés et de résistances sur lesquels il est intéressant de réfléchir<sup>4</sup>.

#### **CONFRONTATION DIRECTE : THE ART (PRONONCEZ DEHORS) (2006)**

Après l'expérience du *Projet Vitrines* dans les vitrines du magasin Simons sur la rue Sainte-Catherine à Montréal, où la vitre reconstituait la frontière symbolique du quatrième mur<sup>5</sup>, la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche a créé l'événement *The Art (prononcez dehors)* dans le but de se confronter plus directement au public. Pour effacer les codes spectaculaires, certains artistes choisissent ainsi de s'évader des scènes traditionnelles pour s'immiscer dans la vie quotidienne en intervenant directement dans l'espace urbain, offrant alors au spectateur/passant un rapport à la danse différent de celui, traditionnel et confortable, de la salle de spectacle<sup>6</sup>. Cependant, à part quelques rares propositions de l'ordre du théâtre invisible s'infiltrant dans l'espace public, les chorégraphes offrent généralement une action à regarder qui se présente comme un « spectacle » reconnaissable à certains éléments (suite de mouvements chorégraphiés, lignes, accents, phrasés, déplacements, virtuosité, costumes...).

*Projet Vitrines*  
(la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche, 2005).  
Sur la photo : Karine Cloutier.  
© Caroline Bergeron.

4. Cet article fait suite aux réflexions amorcées lors des Journées d'études organisées à l'UQAM en avril 2009 sur « L'œuvre dans l'espace public/Le public dans l'espace de l'œuvre », ainsi qu'aux recherches chorégraphiques menées au sein des projets de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche, dont je signe souvent la direction artistique.

5. Voir mon article « Rabais sur la danse !, *Vitrail et Projet Vitrines* », dans *Jeu* 115, 2005.2, p. 166-171.

6. Tout comme le solo *30x30* créé la même année par Paul-André Fortier, ou encore *la Poésie des ailleurs* de Sylvain Poirier.

La plupart des artistes ayant participé aux deux éditions de l'événement *The Art* (prononcez *dehors*) ont ainsi abordé leur proposition avec une certaine naïveté, avec l'idée que ce qu'ils offraient au public serait forcément regardé avec attention et reconnaissance. Or, dehors, le public n'est résolument pas le même qu'au théâtre, ce qui modifie en profondeur sa relation à l'œuvre. Il n'est pas plongé dans l'univers fictif créé par la boîte noire. Au contraire, le spectacle se noie dans l'univers de la ville, voire s'y confond ou même s'y dissout. Est-ce essentiel de reconnaître la « danse » dans une proposition chorégraphique ? Les chorégraphes semblent curieusement plus attachés à cette notion que le public lui-même<sup>7</sup>.

### **LE SPECTATEUR AMBULANT : 7½ À PART. (2008) ET 9½ À PART. (2009)**

La danse s'infiltré dans la vie quotidienne à travers l'investissement de lieux privés, invitant à ce titre le spectateur à vivre une expérience intimiste<sup>8</sup>. Le spectateur, immergé dans l'action, partage alors l'espace du danseur. Deux spectacles de danse en appartement ont permis d'explorer cette relation de proximité à travers une mise en scène tissée de multiples propositions conçues au sein de l'espace domestique. Le public pouvait choisir de circuler librement dans l'œuvre, d'entrer en relation avec les performeurs ou de rester en retrait. L'artiste tente d'instaurer un rapport égalitaire avec le public à travers un partage de l'espace et de l'expérience. Néanmoins, bien que la performance s'engage hors de l'espace théâtral traditionnel, une distance symbolique s'établit toujours entre le spectateur et l'artiste : les danseurs évoluent dans une bulle fictive et le public les observe silencieusement. Ils ont beau partager un même lieu, leur occupation distincte de l'espace crée entre eux une frontière implicite qui les sépare inévitablement en deux clans.

Dans *9½ à part.*, la participation a été développée : dans l'une des propositions, certains spectateurs apprenaient littéralement une partition composée à partir de gestes quotidiens pour réaliser eux-mêmes une séquence chorégraphique dans laquelle ils se croisent et interagissent selon une série de paramètres rythmiques. Dans une autre proposition, le public, guidé par des indications vocales données au micro, est invité à se déplacer afin de modifier son regard sur la danse et d'expérimenter différents points de vue. À la fin, il est même convié à réaliser quelques mouvements simples : changer de place, marcher dans l'espace, s'asseoir, choisir une pose *in situ* en écho aux danseurs, danser un *slow*... Le tout s'enchaîne avec une danse en ligne que les spectateurs commencent par regarder, puis finissent par exécuter dans une version simplifiée. Ces propositions ludiques ont permis d'intégrer le public dans l'œuvre autrement qu'à travers la pure contemplation.

7. Les réflexions des chorégraphes à la suite de l'événement sont publiées sur le blogue de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche : <http://la2eporteagaucheblogue.wordpress.com/2013/03/15/the-art-prononcez-dehors-2006>.

8. Outre les expériences en appartement de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche, au Québec, citons également : la série *Solo per a habitacio d'hotel* de la chorégraphe catalane Angels Margarit, créée en 1989 et présentée en 1991 à Montréal au Festival international de nouvelle danse, mais aussi *Chambres* de Catherine Contour, créé en 1997 dans des chambres d'hôtel, *Habiter* de Latifa Laâbissi, créé en 2007, ou encore *Living Room Dancers* de Nicole Seiter, en 2008.

### **LE SPECTATEUR EN IMMERSION : 4quART (2011)**

Avec le spectacle *4quART*, nous avons cherché à transformer l'espace théâtral depuis l'intérieur, en déjouant le sacro-saint rapport frontal par l'invitation du public à se déplacer librement à travers un parcours qui tend à dissoudre la frontière scène/salle (depuis le hall du théâtre jusqu'au plateau, en passant par les passerelles et l'interface médiatique de divers écrans). En l'absence de gradins et de sièges, le public est invité à s'installer sur scène et à partager l'espace traditionnellement réservé aux danseurs. Immergé dans l'espace de la performance, le spectateur regarde l'œuvre dans un rapport muséal : il demeure « regardeur » et « passif », même si cette proximité offre souvent une perception quasiment plus « tactile » de la danse.

*4quART* relevait le défi de réunir quatre chorégraphes au sein d'un projet de création remettant en question la place du spectateur dans l'œuvre. Cependant, c'était présumer de la volonté des chorégraphes de vraiment bousculer cet ordre des choses. En effet, force est de constater que la participation du public, bien que désirée, révèle certaines résistances



*Les Radicaux* de Julie Châteauvert, présentés en 2006 lors de l'événement *The Art* (prononcez dehors) de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche. © Maurice Pressé.

de la part des créateurs. Car donner davantage de place au public implique de réduire le pouvoir du chorégraphe, accepter de ne pas tout contrôler et sortir de sa zone de confort. Ce spectacle a souligné (plutôt que fusionné) différentes façons de concevoir la création. En effet, malgré ce désir d'émancipation du spectateur, l'artiste s'attend à ce que l'œuvre soit « respectée ». Dans les *Petites pièces de poche*, Séverine Lombardo a développé ses explorations amorcées dans les deux appartements de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche pour inviter le public à se déplacer sur le plateau afin d'assister aux différents tableaux de l'œuvre. Pour des raisons de sécurité mais également pour des choix esthétiques, la chorégraphe a sélectionné les points de vue. Le public n'est donc pas si « libre » que ça : son champ d'action demeure étroitement balisé par l'artiste.

### **LE « SPECT-ACTEUR » : *BLIND DATE* (2007)**

Pris dans la spirale de l'interactivité, les chorégraphes se posent la question du spectacle « vivant » en impliquant physiquement le spectateur<sup>9</sup>. Ce fantasme est devenu une réalité, voire un lieu commun. Désormais, le corps du spectateur est régulièrement mis en jeu au sein de nombreux dispositifs chorégraphiques<sup>10</sup>. Un dispositif de type « jeu » a été établi avec le spectacle *Blind Date : un rendez-vous chorégraphique*, présenté en 2007 à la Cinquième Salle durant la Nuit Blanche de Montréal. Le public était ainsi amené à participer à une dizaine de tableaux qui proposent chacun une « rencontre à l'aveugle » avec le spectateur. Dans l'un d'eux, il choisit dans un menu le type de danse qu'il désire voir (abstraite, expressionniste, hip hop...). Les danseurs interprètent alors une même chorégraphie avec des intentions chorégraphiques différentes en fonction du choix du public. Dans un autre tableau, un danseur improvise sur scène tandis qu'un spectateur est appelé à décrire ce qu'il voit à un autre danseur à l'extérieur de la salle par le biais d'un téléphone cellulaire. Le second danseur essaie alors de reproduire le solo à partir des indications du spectateur : son image filmée en direct à l'extérieur du théâtre est projetée sur l'écran en fond de scène parallèlement au danseur improvisant sur scène. Le regard du spectateur devient alors le filtre de la danse, et tous les autres spectateurs en sont complices. Enfin, un spectateur interrogé au micro dirige les danseurs en répondant à un questionnaire. Les danseurs suivent alors docilement les consignes du spectateur, qui devient chorégraphe d'un tableau.

Pourquoi voudrait-on absolument que le public agisse ? « La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication »<sup>11</sup>, et donc de tout spectacle. Est-ce un gage d'intérêt de rendre aujourd'hui le public participatif ? Essaie-t-on de « séduire » le spectateur en lui donnant l'illusion qu'il peut partager la création ? Paradoxalement, et malgré le désir exprimé par les artistes, on accorde assez peu de liberté au public. Pourquoi ? De peur que l'action du public détourne l'œuvre ? Mais ne serait-ce pas là le but même de l'exercice ? Que craint l'artiste au juste ? Il demeure toujours une scission entre l'artiste (qui sait ce qu'il va faire) et le spectateur (qui découvre). Le danseur-performeur exerce ainsi, même sans le vouloir, un rapport de pouvoir sur le second. C'est à ce titre que l'art a tout à voir avec le politique.

### **LE MYTHE DU SPECTATEUR ACTIF...**

Qu'est-ce que sous-entend cet idéal de spectateur émancipé auquel l'artiste aspire tant ? En mettant en jeu le corps du spectateur, les chorégraphes tentent de le sortir de sa position passive. Il s'agit alors d'établir un contexte dans lequel le spectateur a désormais un rôle à jouer en tant qu'acteur engagé à part entière dans la création. Cependant, jusqu'où l'artiste est-il prêt à laisser le spectateur intervenir dans son œuvre ? Quelles sont les conditions de sa participation et de son interaction ? Et surtout, quel est son degré de liberté ? Est-il réellement libre d'intervenir ? En effet, placer le spectateur en état d'action l'intègre à

9. Voir mon article « La danse du spectateur », dans *Jeu* 125, 2007.4, p. 122-126.

10. C'est le cas notamment avec le chorégraphe français David Rolland, qui met en scène le public à travers une série de consignes à lire dans un petit carnet remis à l'entrée de la salle (*Les Lecteurs* créés en 2004). Ou encore le projet *Domaine Public*, imaginé en 2008 par le metteur en scène catalan Roger Bernat, dans lequel les spectateurs munis de casques d'écoute répondent à des questions à travers une série de gestes qui leur fait jouer, à leur insu, différents rôles. Ils incarnent alors eux-mêmes une suite de situations dramatiques.

11. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique-éditions, 2008, p. 16.



*Écoute pour voir*  
d'Emmanuel Jouthe,  
créé en 2008 lors de  
l'événement 7 1/2 à part.  
de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche.  
© Éline Phaneuf.

l'œuvre au même titre que les danseurs, en tant que « joueur ». Ce « passage à l'acte » nécessite de la part des chorégraphes un certain lâcher-prise sur l'œuvre.

Bien plus qu'un objet à regarder, le spectacle devient avant tout, dans ce contexte, une expérience à vivre dans un « partage du sensible », selon l'expression de Jacques Rancière<sup>12</sup>. Emmanuel Jouthe a créé *Écoute pour voir* dans le cadre de la création en appartement de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche. Cette œuvre propose une relation particulière au spectacle en reliant

12. Jacques Rancière,  
*le Partage du sensible :  
esthétique et politique*,  
La Fabrique éditions, 2002.

un spectateur à un danseur par le biais d'un lecteur MP3. Depuis, cette proposition a été présentée dans différents contextes, en extérieur comme en intérieur, et Emmanuel Jouthe a entamé un projet de recherche afin d'approfondir ce rapport au public à travers différents modules de création, chacun proposant une condition de réception distincte comme être assis à une table ou alignés face à un mur. Avec *Danse à 10*, le concept du projet s'est construit autour de la relation à deux à travers l'utilisation d'isoloirs<sup>13</sup>. Que se passe-t-il lorsque le spectateur se retrouve en tête à tête avec un danseur ? Regarde-t-il l'œuvre autrement ? Qu'est-ce qui se joue au sein de sa relation à l'œuvre ? Sa relation au corps et à l'autre est directement remise en question, ainsi que son propre rapport à l'art.

13. Voir l'article de la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche « Danse contemporaine dans un bar de danseuses nues. À propos de *Danse à 10* », dans *Jeu* 143, 2012.2, p. 144-147.

Contrairement à une visite de type muséal, l'interactivité du « spect-acteur » modifie l'œuvre et son déroulement. En se penchant sur le rôle du spectateur dans l'œuvre, les chorégraphes soulèvent des enjeux à la fois esthétiques et politiques, à travers le jeu des relations qu'elle met en scène et qu'elle propose au public. Ce brouillage des rôles tend à accepter d'échanger sa place avec le public et de partager le pouvoir. L'artiste est-il prêt à jouer le jeu ? ■



4quART (la 2<sup>e</sup> Porte à Gauche, 2011). © Mathieu Doyon.