

Quelle liaison peut-on faire entre l'art et son spectateur ? Comment préciser la place du spectateur parmi les éléments constitutifs de l'art et inscrire la formation à ce rôle dans l'enseignement des activités physiques artistiques (APA) à l'école ?

# Conditions d'une écoute et formation du spectateur



AGENCE ENGUERAND

PAR P. GUISGAND

La notion de spectateur est à prendre ici au sens large. Pour nous, elle comprend les élèves, mais aussi les enseignants ; ils n'échappent pas aux représentations ou conceptions, héritées de leur formation, ou globalement, de leur degré de fréquentation des productions artistiques. Rappelons que si l'artiste utilise un médium pour faire passer sa sensibilité, sa vision du monde au travers d'une œuvre (en danse, le corps est ce moyen), c'est la réception, par le public, de la production de l'artiste qui légitime celle-ci en tant qu'œuvre d'art.

## CONDITIONS D'UNE ÉCOUTE

### Les attentes lors d'un spectacle

La démarche du spectateur est volontaire et comporte cinq attentes (1).

- Les énergies ou modulation des intensités telles que les correspondances musique-mouvement, par exemple.
- Les corps qui bougent et se récupèrent ou prennent des risques, comme dans la danse paroxystique anglo-saxonne (Edouard Lock, Gilles Maheux, Lloyd Newson, Vim Vandekybus, etc.).
- La maîtrise et la virtuosité corporelle : trace, vitesse, amplitude, ...autant de qualités que l'on recherche avant tout chez le bon danseur. Ces trois facteurs permettent au spectateur d'assumer des fantasmes moteurs, irréalisables pour lui dans la réalité, comme le fait de voler.

- La création d'émotion et de jeux scéniques, c'est-à-dire la fantaisie et le dérisoire, l'humour ou le drame, bref tout ce qui fait que la danse, au-delà du geste, prend sens (Joseph Nadj, Pina Bausch, Philippe Decouflé, etc.).
- Ce qui est magnifique, plastique, attirant, séduisant, c'est-à-dire ce qui conduit à des appréciations esthétiques ou plastiques. Ces cinq composantes définissent trois types de virtuosité physique, psychologique et plastique. Ces considérations se situent en amont de la contemplation de l'œuvre, en aval on trouve les discours.

### Classifications des discours (2)

- Discours thymique (du grec thymos cœur), *ça passe ou pas*. Il s'adresse à l'âme (il n'y a pas de référence à la « technique »), le butoh par exemple, peut apparaître viscéralement comme de la non-danse.
- Discours culturaliste, *c'est de la danse... ou pas*. Ce jugement magnifie une référence au peuple, à la culture, à un univers, etc. Comme le Salomé de Blanca Li, par rapport à l'idée que l'on se fait du flamenco.
- Discours formaliste, *c'est beau... ou pas*. Le spectateur opère une réduction de son appréciation à la seule fonction technique. Elle lui permet de retrouver un intérêt renouvelé à chaque diffusion du Lac des cygnes.
- Discours légitimiste, *c'est du travail... ou pas*. La magie du spectacle passe par l'invisibilité du travail qu'on soupçonne néanmoins en connaisseur. C'est le discours-type des

gens insensibles aux codes de l'art contemporain et qui jugent à l'aune de leur conception de l'art, considéré comme la mise en évidence d'un savoir faire technique orthodoxe, que le minimalisme est une activité de paresseux.

• Discours expressionniste, *c'est bien joué... ou pas*. Il fait référence aux dimensions de jeu, d'expression, qu'intègre une activité de représentation.

• Discours heuristique, générateur d'hypothèses, *c'est poétique, intéressant... ou pas, parce que...* Le corps est le réceptacle d'autre chose que lui même dans une dramaturgie. Le corps devient transparent, perméable.

D'un point de vue formatif, il est intéressant de constater que sur un axe allant du thymique à l'heuristique, plus le discours tend vers ce dernier, plus il s'éloigne du jugement, de l'avis définitif pour évoluer vers l'appréciation constructive. On va ainsi de *je juge le produit*, au travers du filtre de mes représentations, à *j'analyse et j'émet des hypothèses d'interprétation sur le sens et/ou les effets*. J'élabore, à travers une conception que je construis, une critique de la danse. Par exemple, on tente de dissocier :

- l'effet visuel de type smurf qu'on peut exprimer en terme d'illusion optique avec ses risques possibles de dérives ; le stéréotype ici n'exprime rien d'autre que lui-même dans un contexte défini par des codes gestuels,
- l'effet cinesthésique (3), l'effet scénique est le même pour tous mais produit un effet différent sur chacun.

Texte établi à partir d'une communication faite dans le cadre de la FPC EPS en janvier 1997 :



Ces compétences ne relèvent pas toutes du domaine scolaire, en effet certains de nos étudiants, en option danse, ont même parfois du mal à les acquérir. Le fait de les préciser aide les enseignants à prendre conscience de la nécessité d'accéder eux-mêmes à cette culture, qui parfois leur fait défaut, et masque dans le même temps la spécificité des APA en général et de la danse en particulier. Comment donner envie aux élèves de découvrir cet univers de la création si l'enseignant n'y a pas lui-même accès (6) ?

### Accepter de flotter

Comment faire ? La fréquentation, des œuvres est le seul moyen de se familiariser avec de nouveaux codes. Cette procédure est difficile car les codes ne sont pas toujours donnés ni souvent expliqués. Que ce soit du point de vue sociologique (7) ou psychologique (8) les travaux montrent des inégalités flagrantes dans les possibilités d'accès à l'art. Ce constat impose à l'école de remédier, dans la mesure de ses moyens, à cet état de fait. Il plaide, par exemple, en faveur d'une généralisation à tous les niveaux de classe d'un enseignement artistique obligatoire (arts plastiques, musique, APA). Se frotter aux œuvres, qu'elles soient celles d'artistes reconnus ou ...du camarade de classe, c'est tenter de rentrer dans la logique d'autrui, de s'ouvrir à une forme de sensibilité non habituelle de notre registre habituel. C'est accéder à un univers étranger dans lequel il y

a un chemin à faire. Ce cheminement dans le produit artistique peut être plus ou moins balisé par des unités, des indices ayant un sens ou un effet sur le spectateur, ou dont la confrontation a posteriori permettra une reconstruction de ce qui a été vu. On peut favoriser cette attitude en montrant qu'un produit chorégraphique est d'abord quelque chose à voir. Ce n'est qu'après, éventuellement qu'on peut se poser la question de savoir s'il y a quelque chose à comprendre. Ainsi, une œuvre flotte, oscille (le spectateur aussi) entre deux directions opposées.

- La première direction centrée sur le code permet de transmettre un message, sans perdre d'information entre l'émetteur et le récepteur. C'est la fonction métalinguistique (9), elle est à l'œuvre dans le travail de reconnaissance auquel fait appel le mime, par exemple.
- La deuxième centrée sur une transformation de la réalité l'évoque, la suggère, procédant par connotations (10). Cette fonction poétique s'appuie sur la réalité mais pour mieux la mettre à distance, l'évoquer, la déformer. Elle a aussi ses limites, l'hermétisme par exemple.

- savoir analyser une œuvre,
- savoir la classer, la hiérarchiser dans son « musée personnel »,
- savoir défendre ou non une œuvre, c'est-à-dire ne pas avoir peur d'être subjectif,
- savoir transmettre son enthousiasme ou sa réserve.

### FORMATION DU SPECTATEUR

Former un spectateur comprend deux phases : celle de l'appréciation et celle du critique.

#### L'appréciation

Le but est de faire prendre conscience au spectateur qu'il émet une appréciation toujours partielle, partielle et révélatrice de ses représentations sur le monde de l'art.

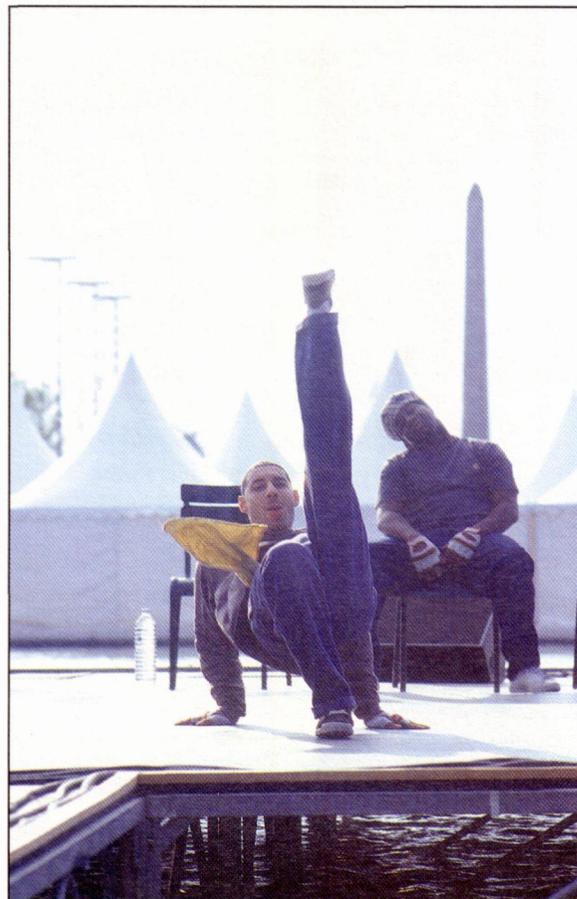
*Imaginer c'est hausser le réel d'un ton. Le déploiement du geste dans l'espace est prosaïque, ce qui est poétique, c'est l'élan, l'impulsion, l'appel intérieur... Le saut porte en lui le désir de lumière mais porte dès son origine sa damnation c'est-à-dire sa retombée. C'est la métamorphose du lourd en léger par le spectateur qui donne l'effet au saut (4).* Cette citation montre toute l'importance du rôle et de l'activité du spectateur dans l'appréhension d'une œuvre.

Certaines de ses appréciations ont un caractère définitif (gênant dans le cadre scolaire du point de vue de la relation avec les autres, souvent peu formateur) et arbitraire ne correspondant pas à la permanence de l'œuvre dans le temps et par conséquent ne tenant pas compte de l'histoire de l'art. L'accoutumance aux codes ou aux parti-pris nous fait trouver habituel ce qui, il y a un siècle était jugé scandaleux, l'impressionnisme par exemple. La dimension historique permet donc d'appréhender le glissement de « l'inacceptable vers le conformisme ». L'inintelligible d'aujourd'hui peut être l'habituel de demain et le stéréotype d'après demain.

#### La critique

Il s'agit de chercher la confrontation des points de vues plutôt qu'une appréciation consensuelle. Une telle perspective de formation implique l'acquisition d'un certain nombre de compétences (5) :

- connaître l'histoire de la danse, de ses fondements, de ses techniques, de ses procédures de création,



AGENCE ENGUERAND

Il ne s'agit donc pas de mobiliser la fonction conative (qui sollicite la transformation du récepteur du message, qui cherche à le convaincre) mais de laisser à chacun la possibilité de réagir individuellement. Jean-Claude Gallota évoque ce problème en parlant de ses procédures de création : *Faire une œuvre suffisamment ouverte pour que chaque spectateur parte en voyage mais suffisamment fermée pour qu'aucun d'eux ne se trompe de train.*

L'œuvre est donnée en partage, elle fait une offre mais n'impose rien. Son contenu plastique, esthétique, poétique, sémantique reste à l'appréciation de chaque spectateur.

## ÊTRE SPECTATEUR A L'ÉCOLE

### Les enjeux

Il convient ici de se frayer un chemin en se construisant des repères à travers la diversité des styles et la variété des référents (en danse de rue, le référent reste technique, en danse contemporaine ils sont multiples et pas uniquement de nature motrice).

Il s'agit donc bien d'appréhender (au sens mathématique : principe et application) l'évolution permanente d'un art actuel aussi bien en compréhension (savoir qu'en danse contemporaine on peut subvertir une norme technique classique pour obtenir un effet inhabituel) qu'en extension (reconnaître, par exemple, que ce postulat se traduit différemment chez Maguy Marin, William Forsythe ou Edouard Lock).

C'est ainsi que nous comprenons, pour la danse, la notion d'accès au patrimoine culturel.

### PISTES

#### Trois exemples

À partir des représentations et des pratiques identifiées en danse urbaine (11), nous proposons trois pistes de travail. Elles infléchissent la pratique de l'activité vers une prise en compte plus importante du spectateur comme destinataire du produit chorégraphique.

- Pour les pratiquants organisés en « groupe » être reconnu consiste à se produire sur scène. Hors les danses urbaines, dans leur forme d'émergence spontanée ne prennent pas en compte le rapport au spectateur qu'impose la plupart des salles de spectacles. La prestation livrée sur le mode du défi ou de la démonstration occupe le centre d'un cercle de spectateur; les effets très visuels ne sont pas spécialement destinés à un point de vue particulier. La virtuosité physique de certains mouvements se trouvent masquée par l'absence de prise en compte de cette contingence spatiale. Instaurer un rôle de spectateur-



récepteur rend plus scéniques des prestations qui sont par ailleurs intéressantes.

- Ces danses développent une esthétique qui privilégie la stricte symétrie. Faire comprendre que *symétrique n'est pas synonyme d'esthétique*, sauf dans une conception classique dont ces jeunes déclarent vouloir se

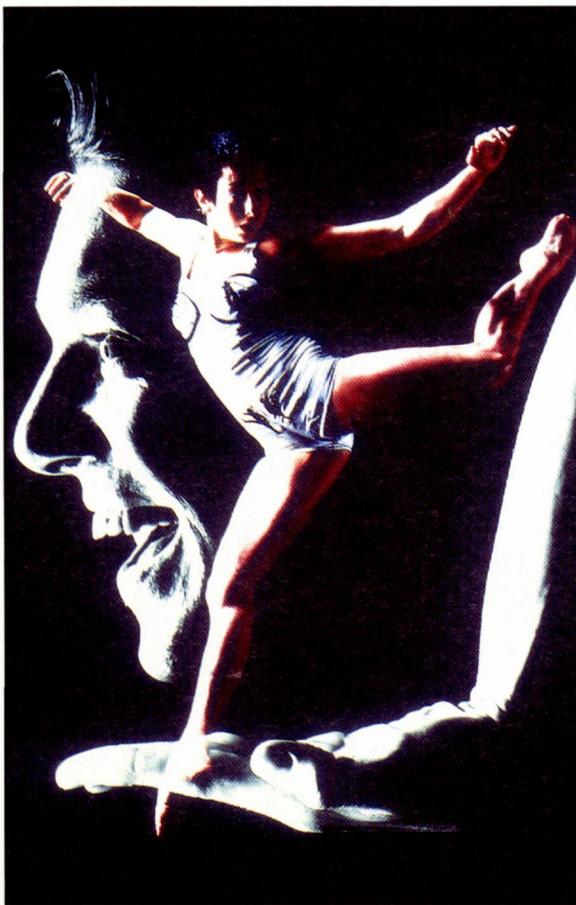
démarquer, les fait accéder aux notions de subversion de la norme et d'originalité (faisant ainsi passer leur pratique d'une danse actuelle à une danse véritablement contemporaine). Ici encore la fonction de spectateur, qui ne se cantonne pas au rôle de supporter d'une prestation traditionnelle, contribue à la construction d'une conception plus artistique de la danse.

- Une virtuosité psychologique fait parfois autant d'effet qu'une virtuosité physique : assurer un personnage de bout en bout, investir un rôle, théâtraliser un mouvement, est aussi fort qu'un tour sur la tête. En étant protégé par la notion de jeu d'acteur, le danseur donne à sa prestation une conviction renforçant l'effet sur le spectateur qui, en retour, conforte son engagement. Cette direction de travail facilite la mise en scène d'une prestation souvent très formelle, c'est une autre manière d'impliquer le spectateur.

#### Construction d'une échelle

Le problème majeur, dans la construction d'un rôle actif de spectateur, est donc celui de la réception du produit. Comment qualifier les effets ? On parle d'images fortes (12), mais ce choix nous entraîne dans une logique du « toujours plus » qu'on souhaite voir plutôt s'estomper dans d'autres domaines artistiques. Cette logique commerciale, particulièrement à destination des jeunes dans la musique, le cinéma, la vidéo, etc., procède d'une relation simple. À partir d'une suggestion forte on espère provoquer une émotion forte (mais cette logique d'escalade et de sur-enchère mène à l'absurde qui n'est pas sans rappeler, dans le domaine de l'histoire de l'art, celles des avant-gardes qui aboutissent à un infini ressassement du rien (13).

Dans une perspective éducative, c'est faire reconstruire une échelle émotionnelle. Les émotions « fortes » ne suffisent pas. A-t-on en milieu scolaire les moyens pour le plus grand nombre d'atteindre une virtuosité, qu'elle soit



AGENCE ENGUERAND

physique ou psychologique, générant des émotions « fortes » au sens où l'entend un adolescent ? Il y a donc à construire la notion d'émotion fine mettant en jeu l'intelligence, l'attention, la sensibilité. Celle qui nous fait dire qu'après la lecture de tel livre on ne voit plus les choses de la même manière. Ainsi on pourrait jouer sur deux tableaux :

- création d'effets « motivants »... vers des émotions « fortes » qui engendrent des réactions physiques entravant le discours (*je reste pantois après ce que je viens de voir !*),

- création d'effets « motivés »... vers des émotions fines qui engendrent des réactions psychologiques incitant au discours (chercher le sens permet d'éprouver un plaisir d'une autre nature, moins physique, par exemple l'humour).

On peut ainsi espérer que les émotions fines deviennent des émotions fortes...

## CONCLUSION

La danse contemporaine permet de passer du confort du déjà vu... à une gestuelle authentique, une technique personnalisée sans référence explicite, à une polysémie déroutante mais profonde. L'éducation du regard s'impose pour un spectateur non averti. Seule une éducation au spectacle vivant devrait permettre l'éclosion d'une vision moins superficielle, moins manichéenne au plan de l'émotion mais plus subtile et différenciée (14).

Ce serait rendre service à la danse de ne plus la considérer, ni la présenter comme une acti-

tivité d'expression (l'expression est une fonction, au même titre que la respiration, mais elle n'est pas une finalité en soi, etc.). Ne demandons pas à nos élèves d'aller chercher du sens, de l'intention là où il n'y en a pas, là où la danse n'est qu'un jeu de corps. Ce ne sont que quelques pistes de réflexion sur lesquelles nous n'avons aucune certitude et aucune recette. Le travail dans ce domaine est d'autant plus difficile qu'il repose sur un obstacle majeur : la conscience artistique est

sujette à un phénomène de maturation lente qui ne se décrète pas. Ainsi, on peut toujours dire à un élève de se taire tant que la prestation de son voisin n'est pas terminée, mais on ne pourra se satisfaire de son attitude de respect que si elle apparaît de manière spontanée.

**Philippe Guisgand**

Professeur agrégé d'EPS,  
Faculté des Sciences du sport,  
Université de Lille II.

## Notes bibliographiques

- (1) Conférence de la compagnie « Roc'n lichen » sur les attentes du public. 1991.
- (2) Guy (J.-M.). *Les publics de la danse*. Éd. Mère de la culture. La documentation française. 1991.
- (3) Impression générale d'aise ou de malaise, sensation organique.
- (4) Bachelard (G.). *La poétique de l'espace*. PUF. 1957.
- (5) Ciment (M.). (Critique à la Revue Positif et spécialiste du cinéma américain). Conférence sur le rôle de la critique. (Grande Synthèse. 59).
- (6) La danse ne se pratique pas seulement, mais se « fréquente » en allant voir des spectacles bien sûr mais également en regardant Arte (Musica) ou France 2 (Musique au cœur), ou bien en l'écoutant sur France culture (le temps de la danse), enfin en lisant, etc.
- (7) Bourdieu (P), Darbel (A.). *Si vous allez au musée, c'est que vous êtes allée à l'école, si vous allez souvent au musée... l'amour de l'art, c'est comme savoir se tenir à table : le privilège d'une classe sociale*. L'amour de l'art. Éd. De Minuit. 1969.
- (8) Frances (R.). *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. PUF. 1979.

(9) Hjemlev (L.). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Éd. De Minuit. 1971.

(10) Ubersfeld (A.). *Lire le théâtre*. Éd. Sociales. 1978.

(11) Guisgand (P.). « Importance des représentations en danse ». *Revue EPS* N° 259. 1996.

(12) Coltice (M.). « La danse en collège ». *Revue Spirale*. N° 6. 1993.

(13) Clair (J.). « Espèce de tas de charbon ». *Télérama Hors Série : L'art contemporain*. 1992.

(14) Tribalat (T.). La danse discipline artistique. *Revue Hyper*. N° 192. 1996.

## Bibliographie

Souriau (E.). In Huysman (D.). *L'esthétique*. PUF. Q.S.J. 1994. 12<sup>e</sup> édition.

Atkins (R.). *Petit lexique de l'art moderne*. Éd. Abbeville. 1993.

Genette (G.). *Esthétique et poétique*. Éd. Du Seuil. 1992.  
Mons (G.) « La théatralisation du geste ». *Revue EPS* n° 242. 1993.

## CIS - MAISON DE LA MONTAGNE Val-Cenis Vanoise



### ◆ Automne Printemps : classes nature et sport

Formules de découverte du Parc National de la Vanoise :  
+ Rando, escalade, VTT... de 130 à 198 FF/jour

### ◆ Hiver : classes et Projet Educatif neige

Au pied des pistes de Val-Cenis 1400-2800m. Ski alpin, ski de fond, raquettes, tout compris à partir de 195 FF/jour

### + stages globules rouges pour prépa sportive...

Infos film C.I.S. 73480 VAL CENIS LANSLEBOURG  
Tél 04 79 05 92 30 fax 04 79 05 80 88

## LAC DE NAUSSAC (Lozère)

◆ **hiver** : ski de fond, ski alpin, chiens de traîneaux, raquettes, de 1025 F à 1260 F les 5 jours.

◆ **printemps-automne** : voile, escalade, vtt, tir à l'arc, kayak, rafting, nage en eau vive, équitation, canyoning, aviron, tennis, orientation, à partir de 1025 F les 5 jours.

◆ **été** : stages clubs avec installations sportives gratuites, séjours jeunes multi-activités



**l'Espace Bleu 48 300 Langogne**  
tél. 04 66 69 06 51 - fax 04 66 69 24 78



Ecoles, Collèges, Lycées, BTS...

**Professeurs vous cherchez un programme**

dans le cadre d'un projet de classe, original, équilibré de qualité éducative et à des tarifs abordables.

### Séjours à thèmes sportifs et culturels

Le milieu lacustre alpin - Economie de Haute montagne, Faune et flore alpines, Classes et camps de Neige...Ski Alpin et Nordique, Voile, Chiens de traîneaux Randonnées, VTT, Canyoning, Rafting, Hydrospeed, Kayak, Parapente, Via Ferrata...  
HIVER - PRINTEMPS - AUTOMNE

-un site avec une adaptation optimale au projet, un partenariat culturel et sportif local sérieux et un équipement fiable et sécurisé.

**18 environnements**

-un lieu de vie agréé pour recevoir des groupes scolaires, avec un encadrement, un équipement adapté et un accueil spécifique.

**18** Aix-les-Bains - Annecy - Chamonix - Chamrousse - Grenoble - La Clusaz - la Foux - d'Allos - La Toussuire - Les Deux Alpes - Les Russes - Le Mont Dore - Morzine - Pontarlier - Serre-Chevalier - Seez-les-Arcs - Tignes - Autrans - Val Cenis .

## Auberges de Jeunesse

-un service

des informations et documentations détaillées, une écoute, une disponibilité du "sur mesure" et une aide efficace dans la construction des dossiers.

Pour en savoir plus sur nos programmes, contactez-nous à :  
FUAJ Montagne, Promenade du Sierroz 73100 AIX LES BAINS  
Tél. : 04.79.88.29.58 ou 04.79.88.32.88 / Fax : 04.79.88.31.11



**Les Auberges, c'est tout un monde !**