minimum d'effort, et c'est alors que le théâtre mental trouve ses impulsions optimales. » 9
Refus, impossibilité et enfermement trouvent sans doute leur forme la plus flagrante dans la pièce du groupe de Charmatz Con forts fleuve (1999) où tous les danseurs, habillés de vêtements vastes, ont la tête enveloppée d'un pantalon. Le spectateur ne dispose d'aucun accès direct aux corps des artistes, encore moins à leurs visages alors que ceux-ci constituent normalement un point important d'expression personnelle et d'interaction. Le public est donc forcé de porter un regard différent, d'imager un espace hors des images et, surtout, d'interroger sa propre scène mentale. On trouve un motif similaire dans le court solo de Meg Stuart chorégraphié pour Benoît Lachambre dans No Longer Readymade (1993) : le danseur secoue la tête d'arrière en avant à une vitesse telle que son visage disparaît et que la communication avec le public se fait au moyen de mouvements de bras rapides et déjantés. Lachambre s'exprime ainsi sur ce solo : « Ma relation avec moi-même est entièrement fondée sur des rapports intérieur/extérieur, par exemple comment je visualise l'extérieur de l'intérieur. Toutes les références portent sur des schémas corporels intérieurs ayant une perception extérieure, sur ce qu'est la réorganisation interne de mon corps lorsque je poursuis un chemin précis avec le doigt ». 10 Là encore, la résistance face au regard du spectateur est liée à la perception proprioceptive du danseur et à une exploration d'un espace alternatif. C'est là que nous amène la résistance dans les œuvres de Charmatz, Lachambre et Stuart : tous trois déconstruisent le système visuel du monde où nous vivons et du monde de la scène, tout en procurant un espace alternatif dans lequel le théâtre mental est abordé à travers un filtre physique, ou dans lequel le regard, se détournant des conventions visuelles, est confronté à une sensorialité intérieure complexe.

3. Virages masqués et reconstitutions mentales

Qu'adviendrait-il de notre perception si nous comptions un sens de plus ou de moins ? Pour étudier les espaces non visuels, il est intéressant d'envisager le phénomène de la cécité, thème sur lequel Charmatz et Lachambre ont travaillé.11 Ce que les voyants connaissent de la vue repose sur l'observation directe ou sur le savoir expérimental tandis que les connaissances des aveugles sont par nature des « propositions » En d'autres termes, c'est un savoir indirect, fait de constructions mentales basées sur des descriptions fournies par d'autres, qui eux ont accès à une expérience sensorielle immédiate. Affronter la cécité démontre clairement qu'en tout cas, regarder présente également des aspects propositionnels, une connaissance de la vision et une nature visuelle qui est conventionnelle, donc communicable. Regarder est quelque chose de spécial, car le phénomène « a lieu » constamment, tant au sens physique et sensoriel qu'au sens culturel. Dans le spectacle de Boris Charmatz et Julia Cima, La Chaise (2002), la cécité est une forme persistante qui suscite un questionnement sur ce lieu de la vue, mais aussi sur l'emplacement qui abrite l'expérience de la cécité.
Au milieu d'une galerie se trouve une chaise sur laquelle un spectateur est autorisé à s'asseoir en gardant les yeux fermés tandis que Charmatz et Cima improvisent pour lui un court ballet. L'objectif est une « suggestion de danse » dans laquelle les danseurs essaient de susciter une évolution dans l'expérience et l'attitude du spectateur assis, sans pour autant jamais le toucher. Les danseurs ont recours aux

extrêmes, proximité et éloignement, se déplacent lentement ou très énergiquement, font du bruit avec des objets, chantent, lisent des textes, accentuent l'éclairage ou plongent l'espace dans une totale obscurité. L'expérience visuelle du public s'intensifie : les spectateurs voient la danse explosive de Charmatz et Cima en même temps que l'attitude étriquée du témoin aveugle. Toutes les sensations que la personne assise peut connaître à cause de la proximité désagréable des artistes défient le spectateur jusqu'à une extrême empathie qui déséquilibre sa propre expérience visuelle. Cela signifie que, simultanément, le spectateur regarde, essaie de se distancier de son observation pour l'analyser, puis confronte ce regard avec plusieurs suppositions quant à l'expérience du spectateur aveugle.

Ce que La Chaise est en mesure d'évoquer avec une parfaite acuité, c'est une juxtaposition de l'expérience visuelle réelle et de la scène mentale propre à cette vision, c'est-à-dire un jeu d'impressions et de projections qui fait systématiquement partie de la danse. Charmatz a une formule pour cela : « La reconstitution mentale, voilà le cœur de l'essentiel lorsque vous vous consacrez à la danse. Nous voyons, entendons et touchons, et cet apport sensoriel est important ; pourtant, ce qui est vital, c'est le traitement de toutes ces données, le travail effectué par la mémoire ultérieurement et l'ensemble de l'univers mental que nous créons à partir de là. De sorte que, dans mon exploration de la cécité, la question tient à la manière dont on peut modifier une expérience visuelle personnelle. Dans La Chaise, nous tentons de stimuler le processus de perception qui est à l'œuvre chez le spectateur aux yeux bandés. Celui-ci peut, par exemple, prêter davantage attention à la respiration des danseurs, à leur épuisement, leur odeur, la chaleur de leur corps, mais nous, nous nous préoccupons d'abord de la reconstitution mentale qu'il fait de la danse qui se passe autour de lui. Dans le même temps, il y a aussi des gens qui observent, susceptibles de venir plus tard s'asseoir sur la chaise. Alors le spectateur accède à ce qui se passe directement, et indirectement en imaginant ce que vit la personne assise devant lui. En fait, on peut voir ce qu'il vit puisque son attitude reflète son attention, sa crainte ou son irritation. À cet égard, nous donnons donc littéralement une visibilité aux processus de reconstitution mentale. La Chaise présente à la fois l'image et ce qu'elle provoque : le théâtre de la vision, ce qui se passe au-delà de ce qui se voit. »
Cette chorégraphie mentale faite de projections et d'incertitudes est au cœur du travail de Charmatz : « tout en essayant de comprendre ce que vit quelqu'un, tout en devinant et prévoyant ce qui va se passer, nous travaillons sérieusement sur nous-mêmes sans perdre de vue nos possibilités et nos limites personnelles. Peut-être souhaitons-nous que le danseur fasse des choses que nous ne pouvons pas faire nous-mêmes, à moins que ce ne soit le contraire. Peut-être notre imagination ou notre mémoire ne parviennent-elles pas à prévoir ce qui va ou pourrait se produire. En fait, il ne s'agit que de se livre à un travail introspectif tout en regardant les autres. »

En septembre 2003, Charmatz a invité Benoît Lachambre à Paris pour qu'il participe au projet Entraînements, sur le thème Dances not to be seen 12 En collaboration avec la danseuse Julia Cima et l'actrice Valérie Plouchart, Lachambre a créé Tracer. Les spectateurs sont conduits un par un dans une salle sombre où, guidés par des cordes et le bras d'un artiste, ils vont s'asseoir sur un coussin. Il fait noir comme en pleine nuit et il en sera ainsi pendant une heure. Ce n'est qu'à travers le son qu'une