

Tangence



Liminaire

Catherine Bouko and Hervé Guay

Number 108, 2015

Engagement du spectateur et théâtre contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036451ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036451ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bouko, C. & Guay, H. (2015). Liminaire. *Tangence*, (108), 5–12.
<https://doi.org/10.7202/1036451ar>

Liminaire

Catherine Bouko

Université Libre de Bruxelles

Hervé Guay

Université du Québec à Trois-Rivières

Alors qu'il se demande où est la vérité du théâtre, Jacques Ferron (1921-1985) parvient à cette conclusion déroutante: «La vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur la scène. C'est le public lorsqu'il s'abandonne et que la pièce réussit, qui fait les frais du spectacle¹.» En ironiste doué, l'écrivain québécois adopte un point de vue paradoxal sur le spectateur dans la mesure où il lui attribue en définitive la responsabilité de l'échec ou de la réussite de la représentation, mais il pose surtout en termes d'abandon et de perte le processus qui relie la salle à la scène, puisque quand le courant passe entre les deux, c'est forcément le spectateur qui est berné. Toutefois, à bien l'examiner, sa proposition est doublement négative. Pour lui, le spectateur peut seulement être pris au piège, soit parce qu'il a payé pour assister à un spectacle raté, soit parce qu'il se laisse aller à la fiction qui l'emporte.

De nouvelles recherches sur le spectateur et le théâtre contemporain invitent à sortir de l'impasse détectée, à son époque, par Ferron. Cette nouvelle conception du public s'affirme notamment par une adaptation du lexique des chercheurs aux pratiques spectatrices contemporaines soulignant qu'aller au théâtre, ce n'est pas seulement assister à un spectacle, être présent, écouter, mais que cela

1. Jacques Ferron, *Escarmouches. La longue passe*, Montréal, Leméac, coll. «Indépendances», 1975, t. 2, p. 22.

s'accompagne d'une activité spécifique qu'il est possible de désigner par un substantif ou un verbe actif. Yves Thoret a ainsi proposé, sur le modèle de « lecture », « spectature » pour désigner en français « l'effet produit sur le public par le spectacle² ». Pour sa part, Marie-Madeleine Mervant-Roux fait du public l'assise du *spectacle*, car il l'assiste tout autant qu'il y assiste³. Dennis Kennedy voit dans le spectateur « *a corporeal presence but a slippery concept*⁴ » et adopte plutôt le substantif « *spectation* », alors que Bruce McConachie risque le néologisme « *spectating* », tout en s'efforçant d'expliquer, à l'aide des sciences cognitives, le rôle de l'attention, de l'empathie, de l'émotion et de la culture dans la réception théâtrale, et en proposant de concevoir les pratiques spectatrices en termes d'*engagement*⁵. Pour lui, la notion suppose une relation à deux sens, des créateurs et des spectateurs engagés dans une « communication performative ». Pour nous, la relation se déroule forcément dans un environnement précis et convoque un spectateur susceptible de se manifester verbalement et physiquement. La notion d'engagement permet en outre de surmonter la sempiternelle opposition entre passivité ou activité du spectateur et invite plutôt à préciser la nature de cet engagement, les processus mentaux impliqués, les procédés auxquels les créateurs font appel pour l'obtenir et le type d'expérience esthétique et culturelle à laquelle le spectateur est convié. Elle nécessite également d'ancrer la réflexion dans des théories, des concepts, une histoire et des outils concrets permettant d'appréhender la réception théâtrale. C'est précisément le recadrage que l'équipe de ce dossier souhaite réaliser en redéployant la pensée sur le spectateur autour de trois dimensions liées à l'engagement : celles de l'expérience, du corps et du discours. Les trois vont dans le sens d'un engagement croissant du spectateur dans la représentation.

La notion d'expérience suppose en effet que le récepteur prenne contact avec un environnement doté de sa propre matérialité et de

-
2. Yves Thoret, *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p. 11.
 3. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS, 1998.
 4. Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 3.
 5. Bruce McConachie, *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Basinstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 1.

ses propres règles. En effet, le public ne souscrit pas seulement à une fiction ; il est possible que l'événement spectaculaire le mette à l'épreuve, que son cadre se distingue par son unicité de celui qu'il côtoie d'ordinaire, que le principal intéressé consente à s'y investir ou que cela se fasse à son corps défendant, bref, que la production suscite une pratique bien à elle et qu'elle ne laisse pas seulement les acteurs être mus par le milieu ainsi reconfiguré. De ce point de vue, en tirant la représentation du côté de l'expérience, au minimum, on ajoute de la porosité à la traditionnelle séparation scène-salle, on multiplie les écarts et les décalages avec la « pièce bien faite » et la salle à l'italienne, quand on ne déplace pas carrément le spectacle hors des murs des théâtres, petits ou grands. En outre, en privilégiant un théâtre expérientiel, bien des artistes approfondissent les intuitions des avant-gardes et alimentent la « mystique de la participation », ainsi que la percevait Herbert Blau⁶. Par là, le théâtre renoue avec une utopie traversant l'ensemble de l'art contemporain qui consiste à abolir ou, tout au moins, à réduire la distance entre les créateurs et les récepteurs, à redonner du pouvoir à ces derniers, à les émanciper en quelque sorte de la tyrannie de l'artiste-despote. Naturellement, la libération promise n'a pas toujours lieu, car il n'est pas aisé de retirer du pouvoir à ceux qui fixent les règles du jeu et d'accorder plus de marge de manœuvre aux destinataires qui s'y soumettent.

Si la présence d'esprit suffisait autrefois à la plupart des soirées au théâtre, la sollicitation des sens du spectateur commence à présent en très bas âge et se poursuit sans relâche par la suite, pour peu que le spectateur soit disponible aux propositions d'artistes de la scène aussi différents que Jérôme Bel ou Carole Nadeau. La prise en compte du corps par les créateurs passe souvent par une individualisation des pratiques spectatrices. Il fait, par exemple, l'objet de jeux perceptuels ou encore est invité à s'adapter, à bouger et à se déplacer. Selon la proposition artistique, le récepteur y va de sa propre lecture, compose sa propre partition, adopte un parcours singulier, réagit à sa manière aux *stimuli* qui jouent sur ses sens, aux acteurs qui l'approchent ou encore à un cadre spectaculaire inusité. Des pratiques visent à en finir avec le dualisme corps-esprit, bien qu'il soit aussi vrai que quelques-unes perpétuent le dressage d'un corps-machine.

6. Herbert Blau, *The Audience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 79.

Une partie de l'exercice consiste parfois à le « resensibiliser », signalant l'adhésion de certains créateurs à l'idée chère aux formalistes russes ou aux artistes expressionnistes selon laquelle la société actuelle contribuerait à sa désensibilisation ou à sa déshumanisation. Mais ce n'est pas le cas de tous, puisqu'ils sont nombreux à faire appel aux technologies et à la remédiation pour faire éprouver l'écart ou brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire, la présence et l'absence, le vivant et l'inanimé. Certaines créations impliquent parfois la diminution du nombre des spectateurs pouvant prendre part à l'expérience, qui relève alors de l'intime ou du personnel, ce qui peut créer un sentiment de « distinction » chez le public au sens où le pensait Bourdieu. Ce corps en performance est en outre appelé à manifester sa présence aux autres, physiquement ou verbalement, à constituer l'un des points de focalisation de la production, voire à participer à son énonciation.

Justement, l'attention que reçoit le discours du spectateur, averti ou non, de la part des créateurs et des diffuseurs devient une preuve éclatante de son engagement dans la représentation. Ses formes vont de l'acquiescement au refus en passant par le choix, du geste peu élaboré à la chorégraphie, sans oublier le discours écrit ou parlé. Sa prise de parole est suscitée, sollicitée, requise, discutée, intégrée au spectacle, publiée, diffusée, répercutée par divers moyens, directement sur scène ou à l'extérieur de celle-ci, elle participe à l'extension de la représentation ou est mise à profit à des fins de mise en marché, etc. Et ceci, avant, pendant et après la représentation. Si la réception critique en fait partie, les écrits journalistiques ou savants ne bénéficient plus d'un traitement de faveur comparativement à la parole de l'individu, du citoyen même, à qui cette nouvelle assemblée donne voix. Ce discours montre que la performance n'est pas à sens unique, authentifie l'échange qui a eu lieu, montre qu'il est libre d'élaborer autour d'une fable possible, documente la diversité des interprétations et des points de vue du public sur le spectacle, indique le désir d'une rencontre et d'une relation plutôt que d'un rapport de pure consommation ou de contemplation béate.

En somme, expérience, corps et discours du spectateur tracent les contours d'une partie des pratiques spectatrices qui peuplent la scène contemporaine. Celles-ci invitent en retour les chercheurs à explorer tant les relations particulières qui se nouent dans certains spectacles que les fondements théoriques à partir desquels on peut

approcher les multiples pratiques où se manifeste l'engagement du public dans les arts de la scène. Nos efforts s'ajoutent sur ce plan aux multiples études consacrées aux publics depuis le début du XXI^e siècle. À cette fin, on pourra lire, dans les pages qui suivent, des chercheurs issus non seulement des études théâtrales mais également de la philosophie, de l'architecture, de la danse et de la littérature.

S'il est un philosophe qui a contribué à ancrer la notion d'expérience dans la philosophie et l'esthétique contemporaines, c'est bien John Dewey (1859-1952). Bien qu'il n'ait pas spécifiquement pensé au spectateur quand il a écrit *Art as Experience*, il est sûr que ses écrits éclairent d'une lumière particulièrement vive les pratiques scéniques actuelles et les dimensions événementielle et corporelle qui les caractérisent. Dans l'article qui ouvre ce dossier, Aline Wiame ne se contente pas de signaler son apport à ce chapitre, elle montre les obstacles rencontrés après lui par les philosophes qui, tel Jacques Rancière, ont cherché à réfléchir sur le spectateur. Elle souligne en particulier comment le pragmatisme a opposé une résistance au kantisme « en rendant caduque l'idée d'un spectateur désintéressé et désengagé ». Quant à Dewey, en voyant dans l'art une expérience, il restaure la « puissance d'agir » qui appartient au récepteur de l'œuvre d'art et met en relief le fait que « la réception demande elle-même une bonne dose de créativité ». Wiame indique ensuite quelques-uns des prolongements de la pensée de Dewey, dont les plus récents concernent le développement d'une *Performance Philosophy* qui cherche à repenser les articulations entre philosophie et arts de la scène.

Les auteurs des trois articles suivants abordent la question du théâtre immersif qui a reçu l'attention de maints chercheurs ces dernières années, sans qu'un consensus émerge au sujet des conditions minimales nécessaires pour qu'on soit en présence d'immersion théâtrale. L'autre question qui a fait couler beaucoup d'encre, et qui y est fortement reliée, est celle de l'interaction. Catherine Bouko se demande si les deux vont toujours main dans la main et observe que la même diversité de définitions frappe l'interaction comme le théâtre immersif. Elle essaie d'y mettre un peu d'ordre en tentant de voir en quoi l'interaction se distingue d'autres notions voisines (partage, participation, échange, sensation, etc.) et en comparant notamment les

définitions qu'en proposent Marie-Laure Ryan, Steve Dixon et Aaron Smuts, avant de soumettre la sienne. Elle invite ensuite le lecteur à demeurer critique à l'égard du concept, car « [l]e plus haut niveau d'interactivité ne va pas forcément de pair avec la meilleure qualité » ; elle recourt, entre autres, à Richard Schechner pour remettre les pendules à l'heure à ce sujet. Elle suggère ensuite trois critères permettant d'identifier l'immersion au théâtre : la rupture avec la frontalité, l'intégration du spectateur à l'espace de la fiction, sa confrontation à des « troubles perceptifs » de tous genres produisant jusqu'à « une indistinction entre les mondes réel et imaginaire ». Elle distingue enfin trois stratégies mises en œuvre dans les spectacles immersifs (dramaturgie introspective, dramaturgie à la première personne et esthétique de l'angoisse), tout en émaillant sa typologie de nombreux exemples tirés de la production européenne actuelle.

Dans son étude, Catherine Cyr s'attache pour sa part aux intermittences de l'expérience immersive en s'appuyant sur deux mises en scène montréalaises récentes (*Himmelweg* de Geneviève L. Blais, 2014 et *Résonances* de Carole Nadeau, 2014). Elle cherche à relever, dans ces spectacles, des marques et des récurrences typiques des parcours ambulatoires — et par-delà ceux-ci — communes à la « constellation de théâtre immersif ». Sa perspective ouvertement subjectiviste se tisse à partir de données tirées du vécu corporel et affectif du spectateur et repose sur la théorie d'une conscience corporelle réflexive élaborée par Richard Schusterman. Pour elle, le parcours ambulatoire nécessite un « engagement physique du spectateur dans un espace qu'il sillonne de ses pas et partage avec des acteurs (présents ou virtuels) » et cela suppose « des modalités particulières de réception ». Parmi les traits qu'elle observe dans les œuvres étudiées, l'auteure note le détournement d'un lieu réel à des fins fictionnelles et l'exploitation de ses caractéristiques architecturales, l'enveloppement sonore du participant qui esquisse une sorte de dramaturgie, une simultanéité énonciative, des stratégies « de brouillage, de mise en doute du réel », éléments bien concrets qui peuvent parfois mener tant à une surexcitation sensorielle qu'à des passages à vide, des moments interstitiels, favorisant tantôt « une retraite vers un autre espace, intérieur celui-là », tantôt une « inattention sélective ». Ses analyses démontrent entre autres que le théâtre immersif soumet le spectateur à des intensités variables, ce qui, au dire de Cyr, « met en place une poétique de l'instabilité ».

Julia Ritter part elle aussi des expériences qu'elle a vécues durant un spectacle, la production *Sleep No More* du groupe britannique Punchdrunk, pour tenter de cerner le rôle de la danse en tant que vecteur de la participation du spectateur dans le théâtre immersif. Pour alimenter ses analyses, elle fait appel entre autres à une centaine d'entrevues qu'elle a réalisées avec des artistes et des spectateurs de la production. Elle propose de concevoir le spectacle comme usant d'une danse en tandem (*tandem dance*) pour caractériser le rôle structurant des chorégraphies, afin d'encourager le mouvement des spectateurs. Selon elle, *Sleep No More* comporte deux structures, à savoir la chorégraphie prédéterminée des danseurs à laquelle se superpose celle, improvisée, des spectateurs, les mouvements des deux groupes (membres de la distribution et spectateurs) se conjuguant pour pourvoir ce spectacle de sa forme particulière. Ritter montre que la chorégraphe du spectacle, Maxine Doyle, a misé sur l'inclusion au sein de la chorégraphie de quatre éléments typiques de la danse postmoderne américaine afin d'élaborer cette danse en tandem : le mouvement piéton et les gestes quotidiens, l'utilisation du hasard, le *contact improvisation* et l'attention à la spécificité et à la sensibilité du lieu. Elle souligne en outre le rôle crucial du lieu et de la scénographie dans la mise en œuvre de cette danse en tandem, dont l'espace de jeu se déploie sur pas moins de six étages et d'une centaine de pièces du McKittrick Hotel. Pour l'auteure, la réussite de l'expérience de la danse en tandem proposée au spectateur dans *Sleep No More* ne nécessite pas de sa part qu'il soit conscient d'être en train de danser ou qu'il perçoive ses mouvements comme faisant partie de la chorégraphie du spectacle : il est plutôt mis en situation dans un environnement fluctuant, de telle sorte qu'il trouve les solutions spatiales appropriées pour s'y mouvoir. En somme, c'est en étant invité à entrer dans la danse que le spectateur est appelé à exercer son agentivité et à jouer un rôle crucial dans cette expérience de théâtre immersif.

Catherine Aventin tourne son regard vers les arts de la rue, afin de comprendre les liens qui unissent architecture et public quand des événements spectaculaires sont présentés dans la ville. Elle avance que l'architecture «est bien plus que des formes ou des "objets" répondant à des fonctions», elle est constituée de «formes construites habitées et appropriées de multiples façons». Pour elle, la perception de la ville est renouvelée par les événements qui

« arrachent » ses habitants au quotidien et à la routine. De ce point de vue, le théâtre de rue fait voir d'une autre manière l'espace ordinaire auquel le simple passant est devenu insensible et « active les capacités d'adaptation des citadins ». En s'appuyant sur la prestation du Royal de Luxe et sur celles des compagnies Groupe ZUR et Embarquez, elle cite des témoignages de spectateurs qui démontrent l'incidence de ces performances sur leur perception, leur comportement, voire l'usage qu'ils font de leur corps dans l'espace public. De tels spectacles invitent également à des échanges entre les membres du public et à un nouveau partage du territoire urbain alors libéré de certaines conventions, puisque d'autres y prévalent. Non seulement observe-t-on un spectateur mobile, actif, qui redéfinit sa distance et sa position par rapport à celles des autres pendant ces présentations, mais, selon Aventin, ceci peut « se tradui[re] par une certaine instabilité du corps et de la perception de l'événement ». L'auteure se demande aussi si les arts de la rue laissent une empreinte durable sur les spectateurs et, là encore, les témoignages qu'elle a recueillis donnent à penser qu'à tout le moins, cela enrichit l'expérience de la ville vécue par ses habitants.

La majorité des auteurs de ce dossier s'entendent aussi pour accorder une importance considérable au discours du spectateur, que celui-ci s'exprime avant, pendant ou après la représentation. S'il est vrai qu'il se manifeste le plus souvent après coup et qu'il s'agit en quelque sorte d'un discours différé, transformé par le souvenir du spectacle qui s'est imprimé dans la mémoire, il permet néanmoins aussi bien de mesurer le caractère individuel de la réception théâtrale, par la grande variabilité des réactions enregistrées, que sa dimension collective, par les nombreux points de contact qui existent entre les paroles recueillies. Plus concrètement, en utilisant une vaste gamme de témoignages riches et révélateurs pour élaborer leurs analyses, Aventin, Cyr et Ritter mettent toutes trois en relief le besoin du spectateur de commenter l'expérience vécue, de (se) raconter le spectacle et d'ainsi le prolonger. Il est possible de voir dans ces discours, qui documentent des pratiques spectatrices fort différentes, une autre trace de cet engagement du spectateur que tous les auteurs de ce dossier ont scruté à partir de la perspective qui est la leur.