

Façonner l'espace du public. Le cas du Québec depuis 2000

Hervé Guay

CRILCO, Université du Québec à Trois-Rivières

À l'heure actuelle, une question scénographique négligée me paraît être le traitement que l'on réserve à la configuration de l'espace du public dans l'événement théâtral. Et cet état de fait perdure même si le spectateur¹ demeure un point nodal du théâtre contemporain de l'avis de plusieurs spécialistes de l'esthétique scénique (Bennett, 1997 ; Mervant-Roux, 1998 ; Fischer-Lichte, 2008 ; Bouko, 2010 ; White, 2013 ; Boisson *et al.*, 2021). La place occupée par l'audience dans la représentation la situe toujours à une certaine distance de la « scène² », détermine sa perspective vis-à-vis de celle-ci et sa possibilité de réagir face à la proposition qu'on lui soumet, qu'il s'agisse d'une écoute particulière, d'un point de vue singulier ou d'une invitation à participer activement à la construction de la représentation de diverses façons et non, uniquement, de manière phatique. Pour le dire autrement, en risquant un néologisme nécessaire, la *spectation* repose en bonne partie sur la manière dont l'espace du public est organisé. Sa configuration participe à façonner ce qu'on attend de lui, le jeu qu'on désire engager entre pôle émetteur et récepteur, le rôle, voire la voix, que l'on désire lui confier dans le dialogisme scénique auquel il prend part.

1. Bien que je sache que c'est une solution qui ne plaît pas à tout le monde, pour ne pas alourdir le texte, il faudra lire spectateur et spectatrice toutes les fois que je m'en tiendrai au masculin. Le même usage vaudra pour les autres fonctions de la représentation.

2. À la suite de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (1985), et de bien d'autres théoriciens, j'entends ici principalement l'espace scénique comme un univers mental créé par la représentation.

Pour tenter de comprendre le phénomène, je m'appuierai sur l'esthétique scénique ainsi que sur les théories de la réception appliquées aux arts de la scène que je mettrai en rapport avec certaines données scénographiques déterminantes quant au(x) sens que le spectateur est appelé à donner à certains spectacles. Par « sens », j'entends ici aussi bien dans quelle expérience l'assistance est plongée que le type d'interprétation qu'elle peut en inférer, et cela, tout en situant la disposition de l'espace du public dans un contexte qu'il n'est pas question d'ignorer.

Je m'attarderai en conséquence au passage d'une scénographie se contentant d'aménager l'espace scénique et d'y produire un décor, le plus souvent construit, à des dispositifs³ qui proposent un aménagement des relations avec le spectateur et qui, pour cela, prennent en considération le design de l'espace du public, voire des lieux où il passe avant de s'y rendre, que ce dispositif soit ludique, informatif, immersif, participatif ou autre. Je le ferai à l'aide d'un corpus avec lequel je suis familier, celui du théâtre québécois actuel, auquel s'ajouteront quelques exemples de productions internationales présentées au Québec ces vingt-cinq dernières années. Je tenterai de montrer comment de telles scénographies ou de tels dispositifs enrichissent la représentation et l'entraînent dans des directions relativement neuves. L'exercice servira à dégager, en une sorte de typologie empirique, les tendances qui me semblent les plus prometteuses, en matière d'organisation de l'espace du public, pour renouveler la relation du spectateur.

Le cinquième mur

Un ouvrage de 2021 dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin évoque par son titre – *Le cinquième mur* – la présence du spectateur dans la représentation. L'expression est utilisée par le metteur en scène issu des arts visuels, Romeo Castellucci :

Le cinquième mur, c'est l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle (Castellucci, 2021 : 93).

Le mur dont Castellucci parle est un mur réfléchissant. Deux éléments ressortent dans cette image de la place du spectateur dans la représentation. La première, c'est l'appropriation de l'œuvre par ce dernier que le créateur italien suggère par le fait que le sens de la production échappe totalement au contrôle du metteur en scène ; la seconde, c'est la personnalisation de l'expérience que le metteur en scène souhaite susciter, ce qu'il exprime par le recours à la métaphore de la « pellicule vierge » où une énigmatique « troisième image s'imprime », ce qui, plus loin, ferait jaillir une « épiphanie individuelle ».

3. Je privilégierai ici la distinction très sommaire, voulant que la scénographie s'en tienne principalement à la réalisation d'un décor construit où évoluent les acteurs, tandis que le dispositif y ajoute un désir d'orienter la relation avec le spectateur par divers moyens, y compris en structurant son espace.

Castellucci, le metteur en scène de *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, exprime ainsi un étrange paradoxe : l'intention de réunir ensemble des personnes en vue d'un événement qui recrée une *collectivité*, mais pour que chaque individu y réagisse différemment ou, tout au moins, en emporte une image distincte, c'est-à-dire personnelle ou individuelle. La conception du spectateur que se fait Castellucci met bien en évidence l'une des visées de la mutation au sein de la scénographie à laquelle je désire m'attarder : celle de la personnalisation de la relation avec le spectateur que nous éprouvons en étant ensemble au même endroit. À la différence près que ce que l'homme de théâtre décrit comme un processus psychique trouve aussi à se matérialiser dans l'espace par l'action de la scénographie. On peut même émettre l'hypothèse que ce processus mental est souvent enclenché par la configuration spatiale elle-même. C'est ce que je vais essayer de démontrer en citant et commentant des spectacles qui exemplifient des manières de modifier la réception du spectacle en remaniant l'organisation de l'espace du spectateur.

Les parterres particularisés

On peut voir une première manifestation scénographique de cette personnalisation de la relation avec le spectateur dans ce que je désignerai sous l'appellation de « parterres particularisés ». Celui de *L'inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau*, texte, mise en scène et scénographie de Marcel Pomerlo, me vient immédiatement en tête, tellement l'intention est claire de laisser le spectateur choisir la chaise qui lui plaît parmi « les sièges disparates prévus pour l'assistance » (Brault, 2003 : 16). Le comédien donne tout de suite à celui-ci l'impression de s'adresser à chacun en particulier « du fait qu'il ne se trouv[e] pas deux sièges identiques au parterre » (Guay, 2006 : 26). Dans la petite salle du MAI (Montréal, arts interculturels), s'installe une intimité qui sollicite ainsi la complicité du public en vue de ce récit d'apprentissage très personnel. D'autres éléments frappent dans cette scénographie, comme le fait qu'elle déborde les limites habituelles du lieu théâtral dont s'occupe traditionnellement le décorateur. Ainsi, pareil à un acteur amateur, Pomerlo tapisse la salle de quantité d'objets très personnels. Un deuxième exemple de parterre personnalisé, plus récent et plus politique, apparaît dans *Carte noire nommée désir*, texte et mise en scène de Rébecca Chaillon, scénographie de Sherazad Dermé et Camille Riquier, présenté au Festival TransAmériques (FTA) en 2024. À l'Usine C, un espace bifrontal inégal est aménagé dans cette salle à géométrie variable : au fond du théâtre, un petit nombre de places est réservé aux spectatrices noires, plus près du plateau, tandis que la majorité du public occupe les fauteuils du parterre et leur fait face, son regard ne pouvant faire autrement que d'englober d'un même élan la distribution noire et les spectatrices situées dans un rapport de proximité avec les actrices. Cet aménagement suscite une *spectation* différenciée entre deux types de public en fonction du sexe et de la couleur de la peau. Cette ségrégation est

exploitée au cours de la représentation⁴ qui aborde avec un humour corrosif la question du désir éprouvé pour et par des femmes racisées. L'histoire de chacun et sa propre relation aux fantasmes convoqués au cours de la représentation⁵ ne peuvent manquer de teinter la réception de cette performance dont la scénographie exhibe au sein de l'espace des spectateurs des lignes de démarcation très éloquentes.



Figure 1. *Carte noire nommée désir*. Crédit photo : Vincent Zobler.

Les parcours de spectateur : l'espace flouté

Une variation dans la mise en œuvre d'une stratégie de particularisation de l'espace des spectateurs est celle de déplacer ou plus exactement de faire se déplacer le spectateur d'un endroit à l'autre au cours de la représentation. Le procédé est connu. Le parcours de spectateur se décline principalement en deux variétés : celle de la déambulation au sein d'un même espace où la démarcation entre l'espace des spectateurs et des acteurs est alors floutée. J'en donnerai deux exemples. L'autre manifestation consiste en un passage d'un espace à un autre, le spectateur s'y installant pendant un temps plus long. Sur le plan de la rhétorique spatiale, on instaure alors plus fortement un contraste, une séparation-liaison entre les espaces. Les deux procédés peuvent aussi se cheville l'un à l'autre.

4. Par exemple, lorsque le colonialisme est évoqué, les interprètes se permettent de venir « voler » des objets dans la partie du parterre occupé par les personnes non racisées.

5. Connu pour avoir proposé le terme de « spectature » pour désigner la spécificité de la réception théâtrale par opposition, par exemple, à la lecture, le psychanalyste Yves Thoret (1993) insiste sur le lien affectif que tisse tout spectateur avec son histoire personnelle pendant la représentation en recourant à la notion d'*imago* grâce à laquelle se cristalliserait l'impact de l'événement dans son inconscient.

Pour illustrer la forme la plus classique de la déambulation au sein d'un espace unitaire, je vais recourir à deux productions. *Le 6^e salon international du théâtre contemporain* (2005), mise en scène de Daniel Brière et d'Alexis Martin, scénographie de David Gaucher, propose un parcours de ce genre. Dans cette production, le public est invité à visiter une foire commerciale censée lui vendre la programmation de compagnies de théâtre fictives tenant kiosque dans une salle commune foulée tant par le public que par les acteurs. Marcel Freydefont parle à ce sujet d'espace pénétré (2020 : par. 127), puisque le lieu est un vaste terrain de jeu livré aussi bien aux interprètes qu'aux membres du public. La visite de ce salon et la manière dont le public s'y engage fonctionnent grâce à l'activation de ce que Richard Schechner appelle les « restored behaviors » (2010 : 35-116), c'est-à-dire des séquences de comportements connues que l'on peut adopter en tout temps, en recourant au mécanisme connu de la visite de la foire commerciale. D'où l'absence de directives pour savoir quoi faire quand la représentation commence, ce qui permet à tout un chacun de se faire son propre parcours. Les formes déambulatoires, tout comme les formes immersives, appellent la mise en place de protocoles qui guident ceux et celles qui s'y aventurent, que ces balises soient implicites ou explicites (Freydefont, 2020 : par. 116).

D'ailleurs, le mode d'emploi du spectacle *Résonances*, que Carole Nadeau a mis en scène dans l'ancienne église Sainte-Brigide en 2014 et dont elle signe aussi la scénographie, est moins clair. De brèves consignes sont données à l'entrée de l'édifice religieux pour faire savoir au visiteur qu'il est libre d'y déambuler autant de temps qu'il le désire. Ici, le public est davantage dans ce que Freydefont dénomme un « champ d'expérience » (2020 : par. 116) qu'il explore comme bon lui semble de station en station, sans qu'il ait besoin de s'y arrêter longuement tant il est plongé dans un intérieur de grande dimension. J'utilise ici le mot « station » pour désigner des sous-espaces qui attirent l'attention de diverses manières. La personnalisation de la relation du spectateur passe, d'un côté, par le regard satirique posé sur la conduite sociale de la consommation associée au champ des arts contemporains et, de l'autre, par une expérience sensible qui sort l'amateur de théâtre de ses repères habituels en mêlant notamment texte contemporain, performance et installation dans une atmosphère où le profane se mêle au sacré. En somme, la première scénographie privilégie l'intellection, tandis que la seconde fait davantage appel à la découverte et à la sensation.

L'espace flouté entretient des liens avec diverses spatialités immersives chères à l'art contemporain. Le spécialiste du théâtre environnemental Arnold Aronson propose une échelle de cinq degrés afin de mesurer le niveau d'immersion d'une production (2018). Au premier degré, l'acteur ou le performeur reconnaît qu'il joue devant un public, que cette précision soit inscrite ou non dans le texte. Le plus souvent, ce jeu avec les codes de la représentation laisse inchangés l'espace et les rôles des uns et des autres, si ce n'est que cette reconnaissance de la présence de l'audience éveille sa conscience d'être au théâtre. L'interaction suscitée relève ainsi de la métathéâtralité. Une variante peut en être l'inclusion du public dans la fiction par le biais d'une adresse⁶ qui en fait tantôt le

6. Pour Jean Caune, la communication théâtrale repose « autant sur la présence réelle de l'acteur que dans la *relation adressée* au spectateur par l'acteur » (1996 : 59 ; je souligne). À ses yeux, tout le spectacle constituerait donc une adresse implicite au public ; elle le serait donc doublement quand, à cette adresse implicite et indéterminée, s'ajouterait une adresse explicite et spécifiée.

juré d'un procès⁷, tantôt l'étudiant d'une classe⁸, tantôt le participant d'une assemblée politique⁹. On peut pousser le procédé plus loin en changeant, par exemple, les fauteuils de la salle en pupitres où prendront place les membres du public¹⁰. L'acteur, voire l'ensemble de la distribution, essaie alors de faire sentir à l'assistance qu'elle se situe dans le même espace-temps fictionnel que les personnages. Au deuxième degré, l'acteur pénètre physiquement dans l'espace du spectateur, soit le parterre lui-même ou d'autres parties de la salle, comme le hall d'entrée ou les toilettes, sans que l'espace soit transformé pour autant. Au troisième degré, le metteur en scène ménage des espaces de jeu dans l'espace du spectateur, faisant en sorte que les deux partagent un espace commun. Le décor peut aussi se prolonger dans la partie de la salle où se trouve le public. Au quatrième degré, les deux partagent presque l'entièreté de l'aire commune. Ainsi, quand les spectateurs s'installent dans l'espace de jeu, les acteurs leur demandent, par exemple, de se déplacer. Au cinquième degré, le spectateur ne distingue pas de zone de jeu prédéterminée ni même de scène fixe, ceci se détermine dans le cours de la représentation. Aronson donne l'exemple de *l'Orlando furioso* de Luca Ronconi (1975) où les acteurs arrivaient dans la foule sur des sortes de « chars allégoriques ». Il est aussi possible que les acteurs s'installent dans un lieu, comme une taverne, en demandant au spectateur un espace pour jouer. De manière générale, Aronson croit qu'un espace partagé est plus environnemental qu'un espace qui ne l'est pas, car il tend à placer le spectateur au centre de l'action (Aronson, 2018 : 8). C'est ce désir de faire sentir à chacun que la création s'adresse directement à lui, que sa présence, son écoute, son regard, voire sa parole ou son action, y contribuent, qui commande une grande partie des mutations scénographiques de ce type.

Les espaces floutés tendent à se situer au quatrième degré de cette échelle d'immersion, puisqu'acteurs et spectateurs peuvent empiéter sur les aires des uns et des autres, même si certaines zones, comme celles des kiosques du 6^e salon international du théâtre contemporain et certaines stations de *Résonances* sont de quasi-scènes qui demeurent hors de portée du déambulateur. L'autonomie du public au sein de ces environnements autorise chacun à se tailler un spectacle sur mesure, ce qui peut aller jusqu'à l'interaction plus ou moins directe avec les performeurs lorsqu'elle est proposée. Tel est par exemple le cas dans *Résonances* où il était possible pour le spectateur de passer au confessionnal et d'y relater ce qu'il jugeait approprié en pareilles circonstances.

7. C'est la situation dramatique de *Verdict (2022)*, de Nathalie Roy et Yves Thériault, mise en scène de Michel-Maxime Legault, qui met le public dans la situation d'un jury qui doit se prononcer après avoir entendu les plaidoiries de causes célèbres.

8. C'est l'espace et la situation dramatique dans lesquels était plongé le public des *Mots* de Jean-Pierre Ronfard à l'Espace Libre en 1998.

9. C'est ainsi qu'il fallait comprendre la mise en scène d'*Un ennemi du peuple* d'Ibsen par Thomas Ostermeier qui plantait un microphone dans le parterre des théâtres où la pièce était présentée comme les Montréalais ont pu le constater au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts, dans le cadre du FTA, en 2013.

10. C'était le procédé utilisé à l'Espace Libre pour *Les mots* de Ronfard.

Les parcours de spectateur : l'addition des espaces différenciés

Les cas où l'on demande au public de se déplacer en cours de représentation, mais qui n'impliquent pas de déambulations constantes de sa part sont tout aussi nombreux. Ils ne manquent pas non plus de personnaliser la relation avec le spectateur en le faisant passer en peu de temps d'un univers à l'autre. Le premier exemple sur lequel je désire attirer l'attention est celui de *La bibliothèque, la nuit* (2016), exposition conçue et réalisée par *Ex Machina* que l'on peut considérer comme un spectacle à l'intersection du théâtre et de l'exposition. Nous entrons dans une première salle où est reconstituée et nous entoure la bibliothèque d'Alberto Manguel. Nous sommes placés si près des livres que nous pouvons lire le titre de certains, voire les toucher, tandis que la voix enveloppante de Manguel nous entretient à propos de ce qui distingue les bibliothèques les unes des autres. Accompagnés du même guide qui nous a accueillis, nous entrons ensuite dans une pièce plus vaste, où des arbres se mêlent à des tables et des fauteuils typiques d'une salle de lecture. C'est là que nous enfilons un casque de réalité virtuelle qui nous fait voyager dans différentes bibliothèques du monde. Saut rapide dans le temps : à l'époque de la presse à imprimer succède l'ère numérique et ses mirages virtuels, capables de nous transporter en un clic d'une ville à l'autre.



Figure 2. *La bibliothèque, la nuit*. Crédit photo : Michel Legendre, BANQ.

Un autre exemple frappant de déplacement s'avère *La fête des morts* (2002) de Céline Bonnier et Nathalie Claude, dont Louis Hudon s'est occupé de l'aspect visuel. Ici, la première partie du spectacle se déroule dans un autobus que le public, à qui l'on a donné rendez-vous dans un parc, vient prendre à cet endroit. Durant le trajet, la guide Yolanda s'adresse aux passagers pour les préparer au second lieu où ils se rendent : le cimetière Mont-Royal. À nouveau, l'image est claire : le visiteur prend un autobus pour se rendre dans l'autre monde, ce que confirme le trajet, alors qu'en quelques minutes le jour est remplacé par la nuit.

Un troisième exemple comporte un trait d'union entre les deux espaces, soit un trajet d'autobus entre deux salles de spectacles et deux traditions théâtrales distinctes, l'une, anglophone, l'autre, francophone, ce qui indique bien le fonctionnement de cette juxtaposition spatiale qui déplace autant le dehors que le dedans de l'individu en lui faisant traverser la ville, Montréal en l'occurrence, du point A, le Centaur, au point B, le Théâtre d'Aujourd'hui. L'amateur de théâtre aura reconnu *Cyclorama* (2022), texte et mise en scène de Laurence Dauphinais, scénographie de Robin Brazill assistée de Marie-Ève Fortier, artistes qui utilisent à nouveau des lieux emblématiques de l'histoire du théâtre québécois pour faire se rencontrer plusieurs points de vue, mais plus particulièrement les « deux solitudes », pour reprendre le titre du roman le plus connu de l'écrivain montréalais d'expression anglaise Hugh MacLennan (1992).



Figure 3. *Cyclorama*, pendant le trajet d'autobus. Crédit photo : Valérie Remise.

Dans la deuxième série de spectacles cités en exemple ici, la notion d’amorce spectaculaire théorisée dans les travaux encore embryonnaires de Sara Thibault me paraît de nature à éclairer l’intérêt que peut représenter pour un créateur le recours à deux configurations spatiales différenciées, voire plus¹¹. Thibault a mis au point la notion d’amorce spectaculaire pour comprendre le fonctionnement des spectacles qui comportent deux espaces-temps distincts. Elle écrit à ce sujet :

L’entrée du spectateur, qui a toujours fait l’objet d’une attention particulière de la part des créateurs, a pris une ampleur inégalée dans certains spectacles contemporains. Depuis les années soixante-dix, on s’est occupé de l’accueil et de la préparation des spectateurs, jusqu’à développer une « amorce spectaculaire ». L’amorce spectaculaire joue un rôle similaire dans la représentation aux prologues des textes littéraires : elle peut par exemple introduire les spectateurs aux thèmes traités dans la production, les orienter dans leur appréhension du spectacle, ou encore les inviter à adopter une posture participative (Thibault, 2016 : 17).

Quand on fait appel au procédé, le premier segment de la production est généralement plus court que le second, qui constitue alors le cœur de la représentation, et auquel il prépare. Sara Thibault et moi avons vu, dans le passage d’un segment à l’autre, un « processus de resensibilisation » amenant le spectateur à accéder à une expérience d’une autre nature que ce à quoi il est confronté dans un seul lieu.

Lorsqu’il plonge le spectateur dans un environnement plus ou moins familier, le théâtre contemporain recourt parfois à une amorce spectaculaire qui, pour précéder la représentation de peu, joue un rôle crucial dans le processus de resensibilisation du public à qui est présenté un tel événement. Ce processus de resensibilisation peut être théorisé par le truchement de la notion d’expérience en laquelle se transforme alors l’événement théâtral et par celle de liminalité empruntée à Victor Turner pour la partie qui précède. C’est que l’entrée dans un nouvel environnement, spécifique au spectacle, peut nécessiter un temps, une zone de passage permettant à l’individu qui s’appête à vivre cette expérience d’être de nouveau sensible à ce qui l’entoure pendant la durée de cette activité. Deux pôles deviennent nécessaires pour décrire l’entièreté de ce à quoi est confronté le public : un pôle liminal, qui l’y prépare, et un pôle expérientiel, où un corps sensible s’ouvre aux spécificités de l’expérience proposée (Guay et Thibault, 2017 : 318).

En d’autres mots, un spectacle additionnant les lieux bénéficie alors d’un espace liminaire, pour reprendre la terminologie de Victor Turner (1986), afin d’inviter le spectateur à mesurer la distance qui sépare le premier endroit du second et les fonctions ou les attitudes différentes qu’il est appelé à y adopter. On le prépare en quelque sorte à une sorte de saut épistémique nécessaire pour appréhender, ressentir, comprendre le spectacle qui se présente à lui. Tel est le cas du passage du mode analogique au mode virtuel dans *La bibliothèque, la nuit*, du monde des vivants au monde des trépassés dans *La fête des morts* et de la tradition théâtrale anglo-québécoise à la tradition franco-québécoise dans *Cyclorama*. On notera – et c’est l’hypothèse de Thibault – que le recours à l’amorce spectaculaire pour façonner de l’espace du public, s’il secoue,

11. Tel est le cas de *Cyclorama* qui, comme je viens de l’écrire, en prévoit trois : le Centaur, le trajet en autobus de ville et le Théâtre d’Aujourd’hui.

provoque, choque ou amuse par la juxtaposition de lieux contrastés, peut conduire à établir une relation avec le spectateur sur différentes bases¹² : fondée sur le contraste des technologies, dans le premier cas ; qui renvoie à des questions métaphysiques dans le second cas ; qui en appelle à la confrontation d'univers culturels et d'opinions politiques divergentes, dans le troisième cas.

Trois effets scénographiques distinctifs

De cette particularisation de la relation avec le spectateur par l'organisation de son espace, retenons ici quelques éléments centraux : 1) une mise en résonance du dedans et du dehors pour le spectateur à l'aide de la mise en rapport du corps et du lieu ; 2) une redynamisation du rapport scène-salle auquel on fait subir des déplacements ou un décentrement du regard et de l'écoute par l'attention accordée à la « salle » ; 3) un accent mis à la fois sur ce qui *différencie* et ce qui *lie* les membres du public entre eux, en formant des communautés basées tant sur le mode du dissensus, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière¹³, que sur celui du consensus.

La résonance entre le dedans et le dehors est ce qui se passe tant dans *L'inoublié* que dans la production immersive de Carole Nadeau. C'est vrai de l'individu qui est amené en s'assoiant sur une chaise choisie pour lui seul à entrer dans l'intimité de l'histoire familiale de Marcel Pomerlo, mais aussi du visiteur qui, par la locomotion au sein de la nef, du chœur et des bas-côtés de l'église Sainte-Brigide en vient à se confronter à l'aide de son corps mouvant à une variété de micro-scènes et sensations. Celles-ci lui permettent de choisir la perspective, la distance et la durée où il sera exposé aux performances et interactions, y compris avec les autres membres du public, au sein de ce champ expérientiel. Dans les deux cas, l'assistance est invitée à une expérience partagée et à vivre un événement unique à partir de sa propre sensibilité. Naturellement, la quantité de choix et d'autonomie n'est pas la même dans les deux spectacles. Dans celui de Pomerlo, le choix scénographique est minuscule, mais cohérent de bout en bout, puisqu'il joue avant tout sur le microscopique : on est dans l'ordre de l'intime. À l'inverse, dans celui de Nadeau, l'ampleur des choix à effectuer est considérable, tout comme l'envergure de la superficie à explorer s'avère gigantesque : on est dans le macroscopique, le métaphysique. Le sol à quadriller ne peut être saisi en entier

12. « C'est en se penchant sur l'intentionnalité du discours des créateurs et sur les différentes fonctions que revêt cette amorce d'une production à l'autre que l'on peut comprendre le rôle qu'elle joue dans l'esthétique du spectacle » (Thibault, 2016 : 22, 30-37). Thibault repère d'ailleurs un certain nombre de stratégies s'adressant au spectateur en tant que : citoyen, être sensible, personne susceptible d'adopter des comportements conditionnés. Il est aussi possible de jouer sur sa crédulité ou de faire de lui un métaspectateur.

13. « Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. [...] Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. » (Rancière, 2008 : 55).

d'un seul regard et il est difficile d'estimer le temps qu'il faudra pour le parcourir. En somme, il est clairement voulu qu'il n'y ait pas deux trajets identiques. Nul ne peut avoir assisté aux mêmes performances, vu les mêmes gestes et entendu exactement la même musique et les mêmes paroles. La création de Nadeau, tout comme celle de Pomerlo, trace ici des liens avec l'unicité du destin et de l'existence de tout être de chair et d'os.

Redynamiser le rapport scène-salle n'oblige pas forcément à le reconfigurer uniquement du dehors, dans son aspect physique ; ceci peut très bien être fait dans une salle à l'italienne ou moderne, à l'aide d'une organisation du parterre existant, moyennant des aménagements minimaux ou ne modifiant pas radicalement le parterre, les balcons, les loges ou les corbeilles que l'on trouve habituellement. Marie-Madeleine Mervant-Roux a bien démontré l'efficacité du modèle frontal de la salle à l'italienne pour établir une connexion solide entre les interprètes et l'audience (1998). Le metteur en scène peut aisément produire du décentrement en modifiant le centre de l'attention habituelle même dans une salle à l'italienne, en prévoyant que l'acteur se déploie au parterre, se mêle au public, voire se confond avec lui, obligeant ainsi le public à se retourner pour regarder ailleurs que sur la scène ou encore en y faisant jaillir la lumière sous divers prétextes comme cela a déjà été fait très souvent, sans que l'on ait même besoin de faire appel à des configurations circulaires, bifrontales ou atypiques. De tels procédés agrandissent le cercle de l'action, multiplient les angles de vue et réunissent dans une même image le réel et l'imaginaire dont est faite toute représentation, ce dont les artistes contemporains sont très friands. Mais que l'on opte pour un rapport frontal ou qu'on s'en éloigne, la redynamisation passe surtout par la liaison ou la déliaison des mondes convoqués. Je veux dire par là que tout espace invente à partir d'un cadre matériel un monde fictionnel¹⁴ dans lequel les créateurs demandent au public de se transporter, de s'insérer et que c'est cette modulation, voire ce choc, quand la proposition spatiale est plus radicale qui permet de complexifier la relation spectatorielle.

C'est particulièrement clair quand il s'agit d'amener l'amateur à passer de l'écoute à l'usage d'un casque de réalité virtuelle, à se rendre d'un quartier ou d'un lieu à l'autre (parfois même au sein du même espace), à changer de rôle au sein même de la représentation (de celui qui écoute à celui qui exprime son opinion), etc. De telles pratiques prouvent d'abord à l'assemblée réunie pour l'œuvre son importance indéniable comme destinataire à qui on s'adresse. C'est aussi la preuve qu'il revient à toute l'équipe de conception de s'occuper de sa place dans la représentation et de la réinventer par divers moyens. De la même manière que le théâtre dramatique lui fait éprouver toute une variété de sensations en transportant l'action d'un lieu à l'autre, la scénographie est à même de lui en faire vivre en changeant sa perspective, en le déplaçant d'un endroit à l'autre ou en lui permettant de le faire lui-même. Comme

14. C'est le propre du travail scénographique contemporain selon Marcel Freydefont qui suit Pierre Francastel sur cette question. Il écrit : « Il est évident que le lieu scénique (ou lieu théâtral) dans son ensemble scène et salle, est à la fois un *cadre matériel* et un *univers mental* » (Freydefont, 2020 : par. 4).

Victor Hugo qui réagissait à l'abus du récit dans le théâtre classique, dans la préface de *Cromwell*, en s'exclamant : « Vraiment ! mais conduisez-nous là-bas ! On doit bien s'y amuser, cela doit être beau à voir ! » (Hugo, 1995 : 82). De la même manière, les scénographes peuvent ainsi se prévaloir de puissants effets de réel en procurant au spectateur le plaisir de se retrouver dans un lieu réel (taverne, église ou parc) qui lui fait ressentir la situation dramatique avec une acuité supplémentaire, non sans réserver une connaissance corporalisée, sentie et située aux discours dont se sert habituellement le théâtre pour nous transporter ailleurs. Le recours à des lieux réels facilite les effets de brouillage entre la fiction et le réel, dont les spectateurs de notre époque sont particulièrement friands. Procédé dont Olivier Choinière jouait abondamment dans *Beauté intérieure* (2003), *Bienvenue à la ville dont vous êtes le touriste* (2005-2009) et *Ascension* (2006), pour ne nommer que les trois premières des balades urbaines faites avec des audioguides, produites par sa compagnie *L'Activité*. Dans ces expériences qui mettent en résonance le dedans et le dehors au contact de l'imaginaire, l'endroit réel du parcours où le visiteur se trouve ne manque pas d'être animé, altéré, voire déréalisé, par le segment de la fiction lui parvenant à cet instant¹⁵. Cela ne signifie pas à mes yeux qu'un moyen est supérieur à l'autre. J'estime plutôt que ce peut être un outil à la disposition du scénographe pour façonner l'espace du public si tant est qu'il ait envie d'y recourir.

Terminons en insistant sur la possibilité de distinguer certains groupes au sein des spectateurs par divers moyens. J'ai mentionné la stratégie perspicace de *Carte noire nommée désir*, mais j'aurais aussi pu commenter celle du *No Show* (2014), mise en scène d'Alexandre Fecteau, où l'assistance est invitée à se prononcer sur divers sujets : qu'il s'agisse de s'ouvrir à autrui sur ce qu'elle est prête à payer pour le spectacle à venir ou de faire savoir qui elle préfère le voir jouer. Il est vrai que, ici, la subdivision du parterre est un effet dramaturgique davantage que véritablement scénographique, ce qui veut dire, au fond, que structurer l'espace du public est presque toujours une responsabilité partagée. On peut aussi songer aux *Tragédies romaines de Shakespeare* (2010), mise en scène d'Ivo van Hove, où les membres du public pouvaient choisir la perspective à partir de laquelle ils désiraient assister à diverses scènes de la trilogie. Pour ce faire, ils étaient appelés à se déplacer à point nommé à l'intérieur d'une salle à l'italienne (le Monument-National au FTA) où étaient disposées diverses compositions salle-scène, quitte à devoir jouer du coude pour obtenir la place qu'ils convoitaient vraiment !

*

Les trois effets de la reconfiguration de l'espace du spectateur auxquels je me suis attardé (mise en rapport du corps et du lieu, redynamisation du lien salle-scène par le décentrement du regard et de l'écoute, l'utilisation de cet espace non plus uniquement comme le lieu d'un consensus, mais aussi comme un lieu possible de dissensus) constituent trois voies par lesquelles la relation avec le spectateur peut être renouvelée. En d'autres mots, il s'agit d'instaurer à l'aide de la scénographie un dialogisme

15. Pour plus de détails, voir le mémoire de Francis Ducharme (2009).

scénique perméable à la différenciation, à la *customisation* et à la personnalisation de la réception. Ce qui veut aussi dire que metteur en scène et scénographe n'ont plus nécessairement pour seule ambition de créer de la communion et de convenir que l'espace des spectateurs peut devenir un lieu d'expression des tensions et des discussions qui traversent le corps social, la cité que recompose en un sens toute salle de spectacle, si petite soit-elle. En le plongeant dans une sorte de microcosme de cette cité, la scénographie peut contribuer à jeter un regard critique sur les divisions auxquelles sont forcément confrontées toutes les sociétés, mais particulièrement celles qui subissent les transformations technologiques propres au capitalisme avancé. Le scénographe et son travail de conception de l'entièreté de l'espace théâtral font partie de cette équation, qui consiste tout à la fois à activer le spectateur, y compris son sens critique, à le resensibiliser, à le déstabiliser et à l'émerveiller pour qu'il se sente concerné par le monde complexe et contradictoire dans lequel il est appelé à évoluer. Ce que peut lui faire éprouver avec force l'espace dans lequel on l'installe ou le plonge au même titre que les autres éléments de la fiction auxquels on le convie, raison pour laquelle il est peut-être nécessaire d'y prêter davantage attention.

Bibliographie

ARONSON, Arnold (2018), *The History and Theory of Environmental Scenography*, Londres, Bloomsbury.

BENNETT, Jane (1997), *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, New York, Routledge.

BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

BRAULT, Marie-Andrée (2003), « La mémoire de l'eau. L'inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve », dans Marie-Andrée BRAULT (dir.), « Marcel Dubé : 50 ans après Zone », *Jeu*, n° 106 (1), p. 14-16.

CASTELLUCCI, Romeo (2021), « Suspendre la réalité. Entretien avec Romeo Castellucci », dans Bénédicte BOISSON, Laure FERNANDEZ et Éric VAUTRIN (dir.), *Le cinquième mur. Formes scéniques & nouvelles théâtralités*, Paris, Presses du réel, p. 88-94.

CAUNE, Jean (1996), *Acteurs-Spectateurs. Une relation dans le blanc des mots*, Paris, Librairie Nizet.

DUCHARME, Francis (2009), « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à et Ascension*, deux déambulatoires autoguidés d'Olivier Choinière », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

FÉRAL, Josette, Jeannette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER (1985), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Lasalle, Hurtubise HMH.

FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London, Routledge.

FREYDEFONT, Marcel (2020), « Les contours d'un théâtre immersif », dans *Agôn*, n° 3, [En ligne] (consulté le 1^{er} avril 2025).

GUAY, Hervé (2006), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36.

GUAY, Hervé et Sara THIBAULT (2017), « Le recours à l'amorce spectaculaire dans le processus de resensibilisation du spectateur : ouvertures vers le sacré », *Itinera. Rivista de filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, p. 318-335, [En ligne] (consulté le 1^{er} avril 2025).

HUGO, Victor (1995), « Préface », dans *Cromwell*, édition d'Anne Ubersfeld, Paris, Flammarion, coll. « GF », [1968].

MACLENNAN, Hugh (1992), *Deux solitudes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1945].

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS.

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

SCHECHNER Richard (2010), « Restoration of Behaviour », dans *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 35-116.

THIBAUT, Sara (2016), « Document préparatoire à l'examen de synthèse », [non publié], Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016, 52 p.

THORET, Yves (1993), *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod.

TURNER, Victor (1986), *The Antropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

WHITE, Gareth (2013), *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Londres, Palgrave Macmillan.

Notice

Hervé Guay enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Ses recherches touchent l'histoire culturelle au Québec, les discours sur le théâtre, l'esthétique scénique, le numérique dans les arts vivants et la spectation. Citons parmi les collectifs qu'il a codirigés récemment : *Faire théâtre contemporain des textes littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)* (Brill, 2025), *La culture au Québec au temps de la pandémie* (PUM, 2024) et *Théâtre et nouveaux matérialismes* (PUM/PUR, 2023).