

## Technologies et spectateur : observations diverses

Hervé Guay

---

Numéro 144 (3), 2012

Sciences et technologies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67749ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Guay, H. (2012). Technologies et spectateur : observations diverses. *Jeu*, (144), 72–78.

HERVÉ GUAY

# TECHNOLOGIES ET SPECTATEUR : OBSERVATIONS DIVERSES<sup>1</sup>

Que font les technologies au spectateur ? À question directe, réponse directe. Elles bouleversent sa relation avec le spectacle. Et ceci, tout spectateur un peu averti a été à même de le constater. Mais encore, de quoi se compose la relation avec le public dans les arts de la scène ? Et quel est au juste le rôle des technologies aujourd'hui dans la relation avec le spectateur ? Autant de problèmes que cette brève étude tentera d'embrasser, non sans que l'auteur y aille de temps à autre d'exemples concis, surtout en fin de parcours.

1. Les réflexions esquissées dans cette étude ont été rendues possibles grâce aux recherches menées dans le cadre du projet « Mise à distance du spectateur dans le théâtre québécois contemporain », financé par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture auquel participent, sous la direction de l'auteur, professeur au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Maria Stasinopoulou, Marie-Noëlle Lavertu et Marc-André Houde.

Les nouvelles possibilités de configuration de la scène, les potentialités technologiques et physiques à exploiter, la disposition, voire la mobilité du public dans l'espace théâtral, ainsi que la variété des types de jeu convoqués dans un spectacle ont beaucoup « bougé » ces dernières années, de sorte que la relation avec le spectateur n'est plus tout à fait la même. Cette relation est en quelque sorte devenue un enjeu central des pratiques scéniques contemporaines. Je dirais même que sa complexité, la complexité des stratégies de conditionnement du spectateur mises en œuvre pour assurer le transfert de l'imaginaire du créateur vers celui du public, s'avère désormais un des traits distinctifs de la mise en scène contemporaine. Or, qu'est-ce qui a favorisé la création de relations si singulières avec le spectateur d'une création à l'autre, à tout le moins dans certaines pratiques scéniques très contemporaines ?



*Corps noir* de  
Stéphane Gladyszewski  
(coproduit par Daniel Léveillé  
Danse), présenté à Tangente  
en 2008. Sur la photo :  
Justine Ricard.  
© Stéphane Gladyszewski.

## LA MATÉRIALITÉ ACCRUE DE LA SCÈNE

Il serait trop long d'énumérer tous les facteurs qui ont joué un rôle dans cette évolution. Je me limiterai donc à en citer trois : la crise du drame moderne, l'évolution rapide des techniques et des technologies scéniques ainsi que le métissage des pratiques artistiques. Tous ces facteurs ont en commun d'être liés à l'accroissement de la matérialité de l'activité dramatique.

Par crise du drame moderne, j'entends les conséquences de ce que Peter Szondi a observé dans le drame moderne à compter de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Pour lui, le drame moderne né à la Renaissance doit être absolu, détaché de tout ce qui lui est extérieur et axé avant tout sur le dialogue. Or, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on passe d'un drame axé sur les relations interhumaines à un drame centré sur la relation entre les hommes et leur environnement : des hommes aux objets, à la matérialité, donc, et la condition charnelle associée à l'existence humaine. Ce tournant mène à une crise du dialogue. Pour Szondi, c'est ce qui a mené à l'introduction d'éléments épiques au sein du drame, qui devait davantage tenir compte du temps et de l'espace. Il nomme « épïcisation » ce phénomène. L'épïcisation du drame n'a fait que se poursuivre et touche maintenant l'ensemble des arts de la scène. Le dialogisme scénique est depuis sujet à un renouvellement constant auquel, bien évidemment, les technologies concourent<sup>3</sup>. En résumé, des relations interindividuelles au sein de la fiction, on est passé à une relation plus directe et plus constante avec le spectateur comme vecteur essentiel de l'activité spectaculaire. D'où le mot célèbre de Meyerhold qui décrétait que le spectateur était le « quatrième créateur du spectacle » après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur.

2. Szondi écrit notamment :

« La primauté exclusive du dialogue, c'est-à-dire l'expression interhumaine dans le drame, reflète le fait que celui-ci n'est rien d'autre que la reproduction des rapports interhumains, qu'il ne connaît que ce qui voit le jour dans cette sphère. »  
Et il ajoute : « Le drame est absolu. Pour qu'il puisse être un pur système de relations, c'est-à-dire pour être dramatique, il faut avant tout qu'il soit détaché de tout ce qui lui est extérieur. » Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006 [1965], p. 14.

3. Il est significatif à cet égard que le théâtre épique de Brecht, qui vise la discontinuité du drame et à multiplier les ruptures, utilise bientôt très souvent des effets comme l'éclairage ou l'isolement d'un personnage dans un halo lumineux pour parvenir à ses fins. Avant lui, on doit à Piscator d'avoir contribué à l'épïcisation du drame par l'intégration du cinéma et de bien d'autres technologies à la représentation.

4. Pour en savoir plus sur cette esthétique de la divergence qui se répand dans le théâtre contemporain, voir mon article « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *l'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36.

## INTÉGRATION DES TECHNOLOGIES ET DES AUTRES ARTS

Je ne m'étendrai pas sur l'évolution rapide des techniques et des technologies scéniques. Tout le monde est à même de le constater. J'aimerais toutefois insister sur une dimension fondamentale de cette évolution : le théâtre, art archaïque s'il en est, s'est découvert une redoutable capacité d'intégrer les technologies de pointe. Or, cette intégration et cette confrontation de l'art dramatique à d'autres formes médiatiques ont totalement mis à mal l'idéologie d'une immédiateté du contact avec le public dans les arts vivants, tout particulièrement au théâtre. Ceci nous oblige à ne plus confondre la médiatisation de la représentation et le sentiment d'immédiateté déagée par le spectacle. En somme, la variété des techniques et des technologies déployées à la scène dans le but de créer des liens avec le spectateur, qu'elles soient liées ou non à la tradition théâtrale, multiplie les possibilités de singulariser cette relation.

Troisième facteur crucial, le métissage des pratiques scéniques n'est pas nouveau : il a touché le théâtre de tout temps en raison notamment de l'hétérogénéité de ses matériaux. Mais l'ampleur de ce métissage est désormais sans précédent, et il n'est plus toujours source de convergence des éléments au sein de la représentation comme dans l'idéal d'un théâtre total. Une certaine divergence peut se faire jour actuellement au sein de la représentation où le collaborateur d'un spectacle, fût-il issu des arts médiatiques, visuels ou de la danse, jouit d'un degré d'autonomie de plus en plus grand au sein de l'équipe de création<sup>4</sup>, notamment à cause de l'influence de la performance. Ainsi, non seulement les artistes de la scène peuvent dorénavant compter pour communiquer avec le spectateur sur une variété de moyens empruntés à diverses disciplines artistiques, mais aussi la juxtaposition de telles pratiques contribue énormément à la singularisation de la relation avec le spectateur, souvent par une recrudescence d'effets technologiques.

## UNE RELATION TRIDIMENSIONNELLE

Un mot, avant d'épicer ma démonstration d'exemples, sur les appuis théoriques qui m'amènent à comprendre la relation avec les spectateurs de cette manière. La médiologie m'a incité à prêter attention aux conditions matérielles de la communication dans nos sociétés technicisées et, moins qu'aux signes, à m'intéresser davantage à l'outillage grâce auquel nous parvient le message<sup>5</sup>. C'est pourquoi cette approche est particulièrement sensible à la dimension technoesthétique de l'événement et aux effets qu'elle produit. D'où aussi notre inclusion non seulement de la technologie dans sa dimension électronique, mais aussi des techniques. Car, tout comme Mauss, je crois que même « les plus naturels de nos comportements sont médiatisés par un apprentissage technique<sup>6</sup> », ce qui est d'autant plus vrai à la scène. Mon autre source d'inspiration est l'interactionnisme symbolique, cette école sociologique pour laquelle « [t]oute action est accomplie en prévision du comportement des autres, en se mettant mentalement à leur place, en envisageant leur marge de manœuvre<sup>7</sup> ». Cette approche conduit surtout celui qui s'en inspire à saisir dans sa singularité les interactions qui ont lieu entre créateur et spectateur. Cette relation est donc conçue comme un tissu d'influences réciproques, où le soi de chacun se construit, dans un contexte chaque fois différent. Dès lors, quand il adopte le rôle de spectateur, l'individu ne manque pas d'être sensible aussi bien à la configuration de l'espace, tant celui où évolue le performeur que celui où il est situé, qu'à la participation qui lui est demandée au cours de la représentation, ainsi qu'à la manière dont le performeur s'adresse à lui. Je retiens donc de l'interactionnisme que l'appréhension du lien socioesthétique<sup>8</sup> au cours de la représentation doit se faire par la concrétude des relations interindividuelles, sans oublier l'apport cognitif de cette expérience dans la connaissance de soi.

Cela étant, dans quelles dimensions de la relation avec le spectateur les effets de ces technologies se font le plus sentir ? Le degré de médiatisation de la représentation va-t-il croissant ? Et cela entraîne-t-il forcément un sentiment de distance du spectateur avec ce qui lui est montré ? Pour répondre à ces questions, il importe de préciser les dimensions par lesquelles cette relation gagnerait à être saisie. Les trois plans que j'entends privilégier dans l'analyse pour y déceler l'influence des techniques et des technologies au sein de la relation avec le spectateur sont les suivants : 1) interaction avec l'acteur-performeur ; 2) interaction avec l'espace et les technologies ; 3) activité du spectateur au cours de la réception du spectacle. Et dans chacune de ces catégories, je me limiterai à un des paramètres susceptibles d'infléchir cette relation.

## IDENTIFICATION DU SPECTATEUR

En premier lieu, la technologie permet de modifier la manière dont le spectateur s'identifie au personnage au théâtre (ou à une personne, dans le cas des spectacles plus près de la performance). Au lieu de s'identifier à un individu dont les traits sont à peu près fixes et constants ou, tout au moins, se modifient très lentement à l'aide de la gestuelle ou du maquillage<sup>9</sup>, les nouvelles technologies ont introduit la possibilité d'une identification intermittente, multifocale ou multimédiale. On ne compte plus, en effet, les êtres scéniques dont la présence, loin d'être marquée par la constance ou la fixité, se caractérise au contraire par leur nature épisodique, inconsistante, plurielle, mouvante, évanescence. L'emploi des hologrammes à la scène dans *Norman* ou *la Tempête* du tandem Victor Pilon-Michel Lemieux illustre bien cette faculté des technologies de superposer différentes formes de présence. Mais c'est quand une présence nous apparaît sous divers plans dans le même spectacle que le travail de l'identification du spectateur s'en trouve plus nettement encore bouleversé. *Corps noir* de Stéphane Gladyszewski, où le chorégraphe-danseur apparaît successivement en survêtement devant nous, par le truchement d'images projetées sur un écran (dans son

5. Régis Debray s'interroge ainsi : « L'analyse du message ne se suffit pas à elle-même. La clé de la sémiotique est dans la technosphère ? Mais à quelle matérialité faudra-t-il s'initier ? », *Histoire des quatre M, Cahiers de médiologie. Une anthologie*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 14.

6. Régis Debray résume ainsi le constat de Marcel Mauss. *Ibid.*, p. 22.

7. David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 48.

8. Je n'insiste pas sur le fait que l'étude de la relation avec le spectateur ne peut faire l'économie d'une connaissance minimale des conventions spectaculaires ni être crédible sans le recours à l'esthétique, surtout à une époque où l'influence de la performance ne cesse de modifier le statut de la fiction au sein de la représentation.

9. Il est à noter que ces techniques produisent un effet analogue aux nouvelles technologies. Simplement, elles ne sont pas en mesure d'aller aussi vite que celles qui leur ont succédé dans la présentation successive des diverses facettes d'un individu « présent » sur une scène.



*Moi qui me parle à moi-même dans le futur* de Marie Brassard (Infrarouge), présenté au FTA 2011. © Nurith Wagner-Strauss.



*The Sound of Silence* d'Alvis Hermanis, présenté au FTA 2009. © Gints Malderis.

atelier avec son père) et dans l'obscurité du plateau sous la forme d'irradiations colorées émanant de son corps en scène en raison de l'usage d'une caméra thermique, donne une idée des ajustements qui sont nécessaires au spectateur pour assembler les pièces d'un être aussi fragmenté et, éventuellement, s'y identifier.

### **STRUCTURER ET THÉMATISER LA REPRÉSENTATION**

En second lieu, l'omniprésence de la technologie dans le théâtre contemporain offre aussi la possibilité à ceux et celles qui l'emploient de l'utiliser pour structurer et thématiser la représentation. Elle en devient alors le principal sujet ou, tout au moins, une des questions centrales, à moins qu'elle n'agisse comme principe structurant de l'espace scénique. Entre autres exemples où la technologie joue ce rôle pour le spectateur, on peut penser à *Caligula (remix)*, dont Marc Beaupré a signé l'adaptation et la mise en scène. La structure même de la scénographie est fondée sur l'usage du son privilégié pour recomposer la célèbre pièce d'Albert Camus. On remarquera en passant que, dans cette mise en scène, le pouvoir est lié au contrôle que l'empereur exerce sur la technologie. Ici, tout est mis en œuvre pour que cela n'échappe pas au spectateur. En outre, il n'est presque aucun spectacle de Marie Brassard où ce paramètre de réception de la représentation n'entre pas en jeu. Mais le plus récent, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, s'avère peut-être celui où la volonté de structurer et de thématiser s'exerce le plus ouvertement, la console et les fils, l'écran immense qui recouvre l'entièreté du fond de la scène prenant place aux côtés de l'artiste comme seuls véritables interlocuteurs et devenant ainsi le moyen par lequel la performeuse peut voyager dans le temps (passé, présent et futur) avec d'autant plus d'agilité et de grâce.

### **POINTS FOCALIS UNIQUES ET MULTIPLES**

En troisième lieu, un autre aspect de la représentation que la technologie a contribué à transformer, c'est celui de la focalisation du spectateur au cours du spectacle. Alors que le spectateur a longtemps été libre de choisir là où se portaient son regard et son ouïe, la technologie est venue rebrasser les cartes, instaurant désormais la possibilité pour le metteur en scène ou l'équipe de créateurs d'orienter son regard ou de déplacer la source sonore en fonction de l'effet qu'on voulait produire sur le public. Le perfectionnement des technologies liées à l'éclairage et au son a multiplié les moyens d'intervenir en ce sens, que ce soit d'ailleurs pour maintenir avec plus de puissance qu'autrefois la multiplicité des points focaux et des points d'émission du son ou encore pour exercer une focalisation accrue sur un seul point. La multifocalisation règne dès lors quand l'éclairage parvient à illuminer uniformément les objets et les zones les plus minuscules de la scène ou l'acoustique à porter au spectateur des dernières rangées tous les sons, y compris le bruit infime d'une chaise qui frotte le sol dans n'importe quel coin du plateau. Je pense ici à *The Sound of Silence* du metteur en scène letton Alvis Hermanis, où, dans des pièces encombrées, prennent vie sous nos yeux libres de regarder où bon leur semble de nombreux objets anodins, voire à *Du temps d'antennes* de Nathalie Derome dans lequel les technologies du passé nous parviennent de si près que l'oreille peut tout enregistrer librement. *Les Aveugles* de Denis Marleau réussissait aussi le coup de force d'une médiatisation extrême du jeu de l'acteur tout en préservant – et même en activant – la liberté du spectateur de jeter son dévolu sur le visage d'aveugle de son choix à tout moment du spectacle.

Tant d'autres créateurs, en revanche, ont transformé la scène en lieu où la vue et l'ouïe du spectateur sont orientés à tous les instants par tous les moyens possibles et imaginables : de l'écran omniprésent aux isolements par un projecteur d'un personnage ou de son visage dans un noir complet, en passant par la microdiffusion de la voix de tous les acteurs à l'installation de sources sonores unidirectionnelles ou placées à des endroits stratégiques. Les plus vieux d'entre nous se souviendront de *la Forêt* de Gilles Maheu où, pendant une heure, la lumière découpait de petites zones de la scène qui attiraient fatalement le regard durant quelques secondes à peine sur les nombreuses scènes de désir et de peur qui composaient ce magnifique spectacle. Toutes, néanmoins, étaient illuminées si peu longtemps que, même si son regard était toujours dirigé, le spectateur était maintenu actif durant toute la durée de la représentation. Par ailleurs, l'amplification de la voix des comédiens qui s'est répandue dans presque tous les grands théâtres a profondément modifié la capacité de ceux-ci de nuancer la diction et la projection de leur voix, afin de toucher les spectateurs, mais un microphone sur pied a aussi aidé la metteuse en scène italienne Barbara Nativi à jouer des murmures et du grain de voix de ses actrices lors des monologues de sa très belle version des *Belles-Sœurs*.



Bien évidemment, je n'ai pas suffisamment d'espace dans cet article pour traiter de tous les paramètres de la réception d'un spectacle modifiés par les technologies d'hier et d'aujourd'hui, d'autant que celles-ci ne cessent d'évoluer et d'être intégrées avec une grande créativité dans des productions de toutes tailles. Il est sûr cependant que le corps percevant du spectateur doit constamment s'ajuster à l'emploi varié des techniques et des technologies, qui ont toujours fait partie de la vie théâtrale. Notre époque cependant leur a accordé un espace inusité, sans doute parce qu'il est de plus en plus difficile d'imaginer nos vies sans une quantité de plus en plus grande d'applications de toutes sortes censées nous « simplifier » l'existence. Chose certaine, les technologies et leurs usages complexes ne simplifient nullement l'étude de la réception du théâtre contemporain. ■

*Du temps d'antennes, solo low-tech* de Nathalie Derome (2001).  
© Danielle Hébert.