

L'engagement physique : hors ou au coeur du théâtre

Michel Vaïs

Numéro 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69479ac>

[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

Vaïs, M. (2013). L'engagement physique : hors ou au coeur du théâtre. *Jeu*, (147), 73-80.

Dossier

Le spectateur en action

MICHEL VAÏS L'ENGAGEMENT PHYSIQUE : HORS OU AU CŒUR DU THÉÂTRE

C'est une évidence : les expériences théâtrales hors les murs se multiplient, comme si l'espace scénique devenait pour certains une contrainte nuisible à l'acte créateur. Ou alors comme si la multiplication des compagnies théâtrales en forçait plusieurs – pas nécessairement les plus démunies – à chercher refuge dans la rue, avec les sans-abris ! On voit en conséquence beaucoup de manifestations ambulatoires, où le public est amené à se déplacer. De là à susciter la participation de spectateurs à l'action dramatique, même à l'intérieur ou autour d'une salle de théâtre, il n'y a qu'un pas. Cela n'est pas vraiment nouveau puisque, comme on le verra, quelques-unes de ces aventures (je n'ose parler toujours de « spectacle ») remontent à plus de 40 ans. Il arrive que les pièces pour spectateur unique, bien qu'elles appartiennent à une catégorie à part, relèvent aussi de cette esthétique ou de cette exigence de participation. Je dirais qu'elles en sont des cousines proches. Seul avec un(e) artiste, il est difficile de demeurer coi. On se sent interpellé directement, comme poussé à l'action, même si le contexte est intime.

AU MUSÉE

Lorsqu'on évoque un théâtre hors du théâtre, on pense notamment à des performances, qui peuvent se dérouler dans un musée ou une galerie d'art, et qui tiennent des arts visuels ou interdisciplinaires, du multimédia ou de l'installation. Depuis quatre décennies, un des premiers performeurs à s'adonner à ce genre de démarche fut le New-Yorkais Vitto Acconci. Dans *Following Piece*, en 1969, il prenait au hasard une personne dans la rue et la

suivait jusqu'à ce qu'elle disparaisse chez elle, à son bureau ou dans un autre espace privé. En 1970, Acconci choisissait une personne dans un musée et envahissait son espace jusqu'à ce qu'elle parte ou qu'elle le chasse ! Cette expérience s'intitulait *Proximity Piece*.

On peut aussi mentionner Janet Cardiff, d'Alberta, qui, en 1991, invitait plus calmement les gens à des « promenades audio » de 20 minutes environ (qu'elle appelait des *Walks*) avec un audioguide. Il en existe aujourd'hui une vingtaine, qui sont commandées par des musées dans plusieurs pays du monde. En 1999, une autre Canadienne, l'artiste Nadine Norman, a présenté *Call Girls* au Centre culturel canadien à Paris. Les clients, qui avaient répondu à une petite annonce, prenaient rendez-vous avec une hôtesse pour une séance privée d'une demi-heure, dite « 100 % dialogue ». Ce n'était pas la première aventure du genre à Paris puisque déjà 20 ans plus tôt, entre le 1^{er} et le 9 avril 1979, la Française Sophie Calle contactait 45 personnes pour leur demander de venir dormir dans son lit. En échange de quoi, l'artiste photographiait chaque personne toutes les heures, ce qui lui a permis de publier un livre et de faire une exposition sous le titre *les Dormeurs*. Plus tard, en 2002, Sophie Calle a reçu ses visiteurs couchée dans un lit installé au premier étage de la Tour Eiffel. Chacun devait lui raconter une histoire pendant cinq minutes pour qu'elle ne s'endorme pas. Cela s'appelait *Chambre avec vue*.

Malheureusement, je n'ai fait partie ni des dormeurs ni des visiteurs de M^{me} Calle. Cependant, en 1986, j'étais un des spectateurs d'une comédienne québécoise, Anne-Marie Provencher. Celle-ci a créé un mémorable événement pour spectateur unique, intitulé *la Tour*. Cette production du Nouveau Théâtre Expérimental se passait à l'Espace Libre, aménagé comme on le sait dans une ancienne caserne de pompiers. À côté de l'immeuble principal du théâtre, on a conservé la tour dans laquelle les pompiers suspendaient leurs tuyaux d'incendie l'hiver pour les faire sécher à l'abri du gel. Chaque spectateur se rendait donc individuellement à l'entrée de la tour, et le spectacle d'une heure, en tête à tête, se déroulait en montant jusqu'en haut des escaliers en colimaçon, d'où la comédienne faisait admirer une vue imprenable sur la ville. *La Tour* a été jouée 79 fois, pour 79 spectateurs. Ce spectacle à participation verticale était évidemment déconseillé aux cardiaques.

DANS LA RUE

Quelques années plus tôt, soit en octobre 1981, les deux artistes qui allaient fonder l'Agent Orange en 1982, Bernar Hébert et Michel Ouellette, créaient *À partir d'une métamorphose I, II et III*. Dans ce troisième spectacle, ils poussaient la déambulation géographiquement plus loin que jamais auparavant, puisque l'action débutait à la galerie Véhicule Art, rue Sainte-Catherine Ouest, se poursuivait dans le métro de Montréal (chaque spectateur recevant un titre de transport) et se terminait à l'Eskabel, à Pointe-Saint-Charles, soit plusieurs stations plus loin¹. Après un premier acte dans la galerie d'art, où paradoxalement avait été recréé un espace de bureau plus vrai que nature (avec personnages en costumes sombres et cravatés), la masse compacte des spectateurs, bien encadrée par des comédiens, partait donc à l'aventure car, au moins le soir de la première, personne ne savait où l'on aboutirait...

Mais pour revenir à l'exemple de *la Tour*, on peut nommer d'autres artistes ayant offert aussi des pièces à déguster en solo. En 2002, au Carrefour international de théâtre de Québec, le Franco-Argentin Ézéchiel Garcia-Romeu présentait *la Méridienne*, spectacle de marionnettes miniatures pour spectateur unique, avec peu ou prou de participation. Créé en 1995, ce spectacle de 15 minutes a été vu par plus de 6 000 personnes.

1. Cela s'inscrivait dans la démarche ambulatoire qui a caractérisé de nombreux spectacles de l'Eskabel dès 1970, puis de ses premiers rejets, *Opéra Fête* de Pierre-A. Larocque et *Zoopsie* de Dennis O'Sullivan.



La Tour d'Anne-Marie Provencher (NTE, 1986).
© Gilbert Duclos.



L'année suivante, le Français Boris Charmatz a présenté *héâtre-télévision (pseudo-spectacle)* au Festival international de nouvelle danse de Montréal. Il faisait coucher le spectateur sur un piano, d'où celui-ci assistait seul à un étrange spectacle de danse de 45 minutes, dans un état proche de l'hypnose ou du demi-sommeil, au point où il se demandait s'il était en train d'halluciner. Charmatz disait vouloir que le spectateur retrouve le plein pouvoir d'imaginer et d'interpréter l'œuvre sans être influencé par les autres spectateurs.

Toujours en 2003, la compagnie mexicaine Baul Teatro présentait *Caja Misteriosa* (« boîte mystérieuse ») au Festival Juste pour rire de Montréal et au Festival de théâtre de rue de Shawinigan. C'était une sorte de *peep show*, où l'on invitait le spectateur à se pencher sur la boîte pour un spectacle de marionnettes de 30 secondes, muni d'écouteurs. À la même époque, au Brésil, la compagnie Caixa de imagens (« boîte à images ») offrait des petits spectacles de trois à cinq minutes, à contempler seul. Chaque fois, les artistes affirment que ce n'est pas le nombre de spectateurs qui compte, mais la qualité de l'expérience.

DE L'ACTEUR GUIDE À L'AUDIOGUIDE

Les Québécois déploient beaucoup d'imagination pour nommer leurs compagnies théâtrales. Farine Orpheline doit son nom au fait d'avoir créé son premier spectacle dans une ancienne minoterie. Plus tard, le nom de la compagnie est devenu : Farine Orpheline cherche ailleurs meilleur. Ce groupe s'est d'abord donné pour objectif de jouer dans des espaces abandonnés, comme l'aile d'un hôpital psychiatrique ou une ancienne usine. En 2001, pour *H.L.H.L. Symptômes et prélèvements*, chaque spectateur était isolé avec un audioguide dans l'hôpital psychiatrique Louis-Hippolyte Lafontaine, à Montréal. On a interprété cela comme une manière de contester les divertissements de masse en offrant plutôt une expérience plus profonde, une forme de résistance. L'année suivante, des artistes ayant fait partie de Farine Orpheline sont allés plus loin avec leur nouvelle compagnie, le Théâtre du Grand Jour. Leur spectacle, *Mai 02, liberté à la carte*, a mobilisé pendant trois jours une soixantaine d'artistes. Individuellement, chaque spectateur était amené par un « guide » dans divers endroits de la ville, où il assistait ou participait à de petites situations théâtrales. Par exemple, il pouvait se coucher avec quelqu'un dans un lit, ou mendier dans la rue, ou accorder une entrevue à un poste de radio communautaire, ou encore lancer un nain dans l'espace². Naturellement, c'est le genre d'expérience qu'un spectateur se rappellera toute sa vie ! En tout cas, on est obligé de renoncer au confort et à la passivité du théâtre conventionnel devant de telles obligations. En tout, 150 personnes ont participé à cette manifestation.

Les membres de Farine Orpheline ont poussé plus loin le bouchon en 2003 avec *Coïncidence d'un potentiel infini*. Cette fois, on faisait visiter un quartier avec un audioguide en incitant les promeneurs à bien regarder les maisons et les boutiques qu'ils longeaient. En même temps, dans l'oreille, on pouvait entendre de prétendus témoignages ou des confessions des gens qui vivaient derrière les façades des immeubles. Le promeneur avait donc vraiment le sentiment d'être indiscret, au point où il ne pouvait plus distinguer ce qui était réel de ce qui avait été mis en scène. Pendant la promenade, on regardait bizarrement des gens qui attendaient l'autobus ; d'autres personnes regardaient les promeneurs de leur fenêtre, certains leur parlaient ; et naturellement, les organisateurs jouaient à fond sur les coïncidences, le hasard, l'imprévu. La rue entière devenait théâtre, et la fiction se créait au même rythme que le spectateur progressait. Chacun avait l'impression de voir dans la rue les gens qui lui parlaient dans les oreilles. Ce qui influençait aussi la réception, c'était la volonté d'abandon de chaque spectateur, sa vigilance, son ouverture d'esprit, sa disponibilité, mais aussi sa tolérance à l'imprévu et son attention. Chaque parcours devenait unique. Le spectateur était aussi invité à ramasser un objet qu'il trouvait sur sa route, à le mettre dans un sac et

2. Voir la chronique de Marie-Andrée Brault, « Safari urbain ou La fois où j'ai lancé un nain », *Jeu* 104, 2002.3, p. 170-175.

à lui donner un nom avant de le rapporter à la fin aux responsables du spectacle. C'est en mai 2003 que *Coincidence d'un potentiel infini* a été présenté au Festival de théâtre des Amériques par Farine Orpheline cherche avenir meilleur.



Coincidence d'un potentiel infini (Farine Orpheline, 2003). © Marie-France Bojanowski.

PUBLIC PASSIF, MAIS NU !

Comme si c'était hier, je n'oublierai jamais, non pas la fois où j'ai lancé un nain (ce qui ne m'est pas encore arrivé), mais celle où j'ai assisté à une pièce de théâtre aussi nu que les comédiens. Et ce n'était pas dans un centre naturiste, mais au troisième étage de l'Espace Libre. *Nudité*, l'ultime pièce de Robert Gravel, qu'il a cosignée avec Alexis Martin, a été présentée par le Grand Théâtre émotif du Québec (GTEQ), seulement deux fois, soit les 1^{er} et 2 mai 1996. La troisième représentation prévue a été annulée par la troupe à cause d'une intimidation policière absolument illégale.

Passons sur le contenu, extrêmement banal, de l'intrigue (qui pouvait rappeler *la Cantatrice chauve*)³, pour en venir aux réactions du public. À la première, j'ai pu constater qu'à l'évidence, plusieurs spectateurs se lançaient ce soir-là dans leur première expérience de nudité en commun. Avertis qu'ils devraient abandonner leurs vêtements (hormis les

3. Voir dans mon ouvrage *l'Accompagnateur. Parcours d'un critique de théâtre*, Montréal, Varia, 2005, p. 325-332.

chaussures) dans un vestiaire, ils s'aventuraient courageusement dans la salle de répétition de l'Espace Libre où une quarantaine de sièges avaient été disposés à parts égales de chaque côté de l'aire de jeu. Les acteurs se trouvaient donc toujours exposés et, lorsqu'ils s'asseyaient, c'était dans des fauteuils en plastique transparent.

Gêne palpable, sacs à main soigneusement posés sur les genoux, immobilité, distinguaient le public habituel du GTEQ de celui, plus âgé et détendu, constitué par les quelques naturistes présents. Mais rapidement, l'aisance de ces derniers a gagné les autres et une ambiance de relaxation a commencé à planer dans la salle ; un confort associé à une attitude aussi réservée que respectueuse. On sentait que tous partageaient la situation d'extrême vulnérabilité dans laquelle s'étaient placés les acteurs. Les gens étaient plutôt sages, retenus : le moindre geste ambigu aurait immédiatement été perçu par au moins vingt personnes, en face. On a pu goûter aux subtiles variations de l'éclairage sur les corps des spectateurs : murs de chair vivante bordant de chaque côté l'espace du jeu⁴.

L'AUTEUR ABSENT-PRÉSENT

Enfin, *Lapin blanc, lapin rouge*, présenté aussi à l'Espace Libre, en novembre 2012, a permis à un auteur iranien dans la trentaine, Nassim Soleïmanpour, empêché de quitter son pays faute d'avoir fait son service militaire de deux ans, de faire jouer une de ses œuvres. Coproduit par Hôtel-Motel et Orange noyée, le spectacle promettait « un interprète différent chaque soir ! » En fait, quelqu'un, dans une liste d'artistes et de personnalités annoncée à l'avance, se voyait remettre le texte de la pièce qui devait être jouée le plus fidèlement possible. La personne n'avait pas lu le manuscrit auparavant ni vu le spectacle. Les deux metteurs en scène, Mani Soleymanlou et Philippe Ducros, ne faisaient que présenter l'interprète de la soirée, puis laissaient cette personne se dépatouiller pour que puisse se dérouler l'expérience.

Si, dans le célèbre *Icaro* de Daniele Finzi Pasca, l'auteur-comédien choisit chaque soir une personne dans la salle qui devient son vis-à-vis, la pièce de l'auteur iranien va plus loin : une personne non préparée se fait l'*alter ego* de l'auteur, endossant le rôle solo au complet, en plus de devoir susciter la participation de plusieurs spectateurs, comme le texte l'y invite. Tout commence lorsque le personnage demande aux spectateurs de se compter à haute voix. Les deux fois où j'y étais, nous étions environ 75. C'est alors qu'il devenait possible de convoquer sur la scène quelques personnes en les appelant par leur chiffre, à commencer par le numéro 15, invité à verser un « poison » dans une tasse que l'interprète boira à la fin de la représentation. S'ensuit une fable animalière sur la société iranienne dans laquelle un ours recommande à un lapin de se recouvrir les oreilles pour ne pas obstruer la vue aux gens qui sont derrière, des guépards se déguisent en autruches, un lapin blanc devient rouge et se fait passer pour un guépard déguisé en autruche, etc. La parabole exigeant le plus de temps est celle des lapins blancs qui agressent un des leurs, qui parvient à s'emparer d'une carotte placée en haut d'un escabeau. Ce dernier se fait alors badigeonner en rouge, et les autres reçoivent de l'eau glacée. Le tout étant interprété par des spectateurs appelés par leur chiffre, plus ou moins convaincants ou ridicules.

Là où l'expérience devient intéressante, cependant, c'est lorsque l'auteur absent semble « prendre le contrôle » de la situation. Incapable de savoir quand et comment sa pièce sera jouée, ni même, fait-il dire à son lecteur d'un soir, s'il sera vivant quand elle sera interprétée, il parle de lui, tente d'imaginer son public, décrit dix-sept façons de se suicider, et va jusqu'à donner son adresse électronique (<nassim.sn@gmail.com>) et demander à des spectateurs de prendre des photos de certaines scènes pour les lui envoyer.

4. *Ibid.*, p. 328.



Amir Khadir et des participants
au spectacle
Lapin blanc, lapin rouge
de Nassim Soleimanpour,
mis en scène par
Philippe Ducros et
Mani Soleymanlou
(Hôtel-Motel/Orange Noyée),
présenté à l'Espace Libre
en novembre 2012.
© Claire Delas.

Ainsi, Soleimanpour faisait puissamment sentir sa présence d'auteur prisonnier du réel à des milliers de kilomètres, entièrement dépendant d'un texte jailli de son imagination, livré à la bonne volonté d'un lecteur d'un soir devant un public inconnu. Il me semble que personne, devant la hardiesse de la proposition autant que la vérité de la situation de son auteur, ne pouvait se soustraire au désir de collaborer afin que l'expérience puisse se réaliser jusqu'au bout. Il flottait dans l'air comme une nécessité de surmonter les excentricités d'une action complètement farfelue – et sans doute codée – pour rendre justice à cet auteur lointain, vulnérable, et si présent par son absence !

Toutes les expériences qui viennent d'être évoquées exigent du spectateur un engagement physique peu ordinaire au théâtre. Il ne suffit plus de rire ou d'être ému, immobile sur son siège. On lui demande aussi de se lever, d'agir, d'intervenir peu ou prou dans le déroulement du spectacle ou de la performance, jusqu'à en devenir un élément essentiel. Cela peut effrayer, décourager ou au contraire stimuler certaines personnes. En tout cas, ces modes de participation orientent l'expérience théâtrale vers des chemins qui, s'ils ne sont pas radicalement nouveaux, montrent peut-être que notre époque est plus qu'une autre en quête de sensations fortes. ■

La première partie de ce texte a fait l'objet d'un exposé intitulé « En dehors du théâtre, au cœur du théâtre » à Varsovie, en avril 2012, lors du XXVI^e congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre.