

The Use of the spectacular Beginning in the Process of the Spectator's Resensitization: an Opening towards the Sacred

Hervé Guay et Sara Thibault
herve.guay@uqtr.ca et sara_thibault@hotmail.com

Although it plunges the viewer into a more or less familiar world, contemporary theatre at times employs a dramatic beginning that, by just preceding the performance itself, plays a crucial role in the process of resensitization of the audience that is present at such an event. This process can be theorized through the notion of the experience where the theatrical event is transformed, and through the liminal quality of the introduction that precedes it. With the help of two remarkable Québécois theatre performances – *Les Troyennes* d'Euripide and *Ascension* d'Olivier Choinière – this article will investigate how the dramatic beginning allows for the activation of the viewer's senses by reconnecting them with a moving, touching, dynamic, feeling body, in order to broaden his openness beyond the everyday reality.

Le recours à l'amorce spectaculaire dans le processus de resensibilisation du spectateur : ouvertures vers le sacré

di Hervé Guay et Sara Thibault

herve.guay@uqtr.ca et sara_thibault@hotmail.com

Although it plunges the viewer into a more or less familiar world, contemporary theatre at times employs a dramatic primer that, by just preceding the performance itself, plays a crucial role in the process of resensitization of the audience that is present at such an event. This process can be theorized through the notion of the experience where the theatrical event is transformed, and through the liminal quality of the introduction that precedes it. With the help of two remarkable Québécois theatre performances – *Les Troyennes* d'Euripide and *Ascension* d'Olivier Choinière – this article will investigate how the dramatic primer allows for the activation of the viewer's senses by reconnecting them with a moving, touching, dynamic, feeling body, in order to broaden his openness beyond the everyday reality.

Liminalité et corps sensible

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'apprête 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.

Pour Jean-Marie Schaeffer, si on l'aborde sur le plan phénoménologique, l'expérience esthétique est de nature attentionnelle, émotive et hédonique,

tout en se situant dans une « enclave pragmatique ». Pour l'auteur des *Célibataires de l'art*, c'est la nécessité de canaliser les coûteuses ressources attentionnelles exigées par les conduites esthétiques et de traiter ces informations de manière différenciée qui conduisent à la formation d'une telle zone :

Cela nous permet de comprendre pourquoi l'instauration de la relation esthétique implique toujours la constitution d'une enclave pragmatique protégée qui nous permette de détourner nos ressources attentionnelles de nos engagements pragmatiques dans et avec cette réalité¹.

Cela étant, l'enclave pragmatique de l'événement scénique est particulière en ceci qu'elle suppose l'entrée d'un corps dans un environnement plus ou moins bien délimité. Le pôle expérientiel de l'événement théâtral peut donc être défini comme le cadre où se concentre l'activité spectaculaire pour le spectateur, mais il peut être précédé d'un pôle liminal offrant au spectateur un cadre intermédiaire lui permettant d'atteindre l'état d'ouverture nécessaire à la délectation esthétique de l'ensemble de la représentation. Les deux pôles, mais il n'est pas interdit de penser qu'il y en ait d'autres, constituent l'ensemble de l'enclave pragmatique qui encadre l'événement.

L'hypothèse de cet article est que certains spectacles appellent une resensibilisation du spectateur pour être appréciés à leur juste valeur. S'ils le nécessitent, c'est que les idéateurs de ces spectacles désirent s'adresser davantage au corps du spectateur, à son attention implicite, pour reprendre le vocabulaire des sciences cognitives. On veut en quelque sorte lui procurer une expérience sensible en plus d'une activité spectatrice davantage axée sur une attention recourant à l'intellection et au *logos*, c'est-à-dire à l'attention explicite. D'où certains procédés que prennent ces artistes pour que les sens y trouvent leur compte. Parmi ces procédés, nous nous attarderons à l'amorce spectaculaire.

L'amorce spectaculaire requiert en effet la création d'un pôle liminal, à savoir une zone transitoire qui favorise la préparation du spectateur à une expérience théâtrale où le sensible a une plus grande part : tout en étant partie intégrante de la représentation, l'amorce spectaculaire y occupe une

¹ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2016, p. 203.

place périphérique de par son caractère introductif. Dans son ouvrage *Dramas, Fields, and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, Turner définit la liminalité comme suit :

La liminalité représente le point de transition entre deux positions d'une séquence faisant passer [un individu] d'un statut social à un autre. L'étrangeté [*outsiderhood*] que la liminalité implique désigne des actions et des relations qui ne proviennent pas d'un statut social reconnu, mais d'une origine extérieure, alors que le statut social le plus bas fait allusion au plus bas échelon d'un système de stratification sociale, dans lequel on accorde une importance inégale à des positions fonctionnellement différenciées².

La notion de liminalité a donc été définie par Turner dans une perspective anthropologique avant d'être élargie aux événements spectaculaires. C'est en étudiant les rites de passage que le théoricien en est venu à définir la liminalité comme cet espace hybride qui se forme de manière contingente lorsqu'un individu passe d'un statut à un autre. Dans la lignée des recherches du théoricien Arnold van Gennep³, Turner définit trois phases dans le rite de passage : la séparation de l'individu de son groupe d'appartenance ; la phase liminale durant laquelle l'individu n'appartient plus à son ancien groupe, mais n'a pas encore acquis son nouveau statut ; et le moment où l'individu réintègre son groupe tout en bénéficiant de son nouveau statut. Si l'on considère le théâtre comme une performance rituelle, cela implique que tout spectacle comporte une forme d'amorce spectaculaire, un point de bascule où le public abandonne son quotidien pour entrer dans l'univers de la représentation. Toutefois, si l'on peut circonscrire une amorce spectaculaire dans toute sortie culturelle, cette amorce n'est pas toujours élaborée ni personnalisée ni forcément adaptée à l'esthétique du spectacle. Lors du rituel classique de la sortie théâtrale, le spectateur doit d'abord se déplacer jusqu'au théâtre, devant parfois traverser plusieurs quartiers de la

² « *Liminality* represents the midpoint of transition in a status-sequence between two positions, *outsiderhood* refers to actions and relationships which do not flow from a recognized social status but originate outside it, while *lowermost status* refers to the lowest rung in a system of social stratification in which unequal rewards are accorded to functionally differentiated positions. » V. Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca 1974, p. 237.

³ A. Van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, E. Nourry, Paris 1981.

ville pour s'y rendre. L'architecture même du lieu théâtral circonscrit différents espaces constituant des seuils à franchir avant d'apprécier le spectacle. Le trottoir devant l'édifice et le hall d'entrée permettent aux spectateurs de discuter et de récupérer leurs billets alors que, par un effet miroir, les loges et les coulisses servent à la mise en condition des acteurs. Au cœur du théâtre, la salle et la scène – souvent séparés par un rideau avant le début de la représentation – sont délimitées par une différence de palier qui marque ce qui a longtemps constitué l'infranchissable quatrième mur. Cette frontière est devenue de plus en plus poreuse avec le temps, en venant même à être abolie dans plusieurs spectacles contemporains. Les deux spectacles qui font l'objet d'une analyse dans le présent article opèrent justement un bouleversement du rituel habituel permettant au spectateur de quitter l'espace de son quotidien pour entrer dans celui de la représentation. Toutefois, si ces cas de figure sont plus élaborés sur le plan de l'événement théâtral, ils ne présentent pas nécessairement une esthétique plus sophistiquée que certains spectacles qui se voudraient plus « classiques ».

Pour Jean-Marie Schaeffer, l'expérience esthétique appelle un « abaissement du seuil attentionnel »⁴ pour se réaliser. Schaeffer, très influencé par les sciences cognitives, distingue l'attention en régime ordinaire de l'attention en régime esthétique. Pour lui, l'attention est un système de traitement de l'information qui parvient au cerveau et ce système comprend autant l'attention explicite (*overt attention*) que l'attention implicite (*covert attention*). Ce qui différencie le processus attentionnel en régime esthétique, selon lui, c'est principalement l'abaissement du seuil d'attentionnalité obtenu par le recours à un traitement parallèle des informations et à un traitement descendant des stimuli. L'attention de nature kinesthésique, si l'on suit cette catégorisation, serait particulièrement dense, et nécessiterait plus de traitement parallèle de l'information en raison de son caractère encore plus polyphonique. C'est ce qui faisait dire à Barthes, à une autre époque, que le théâtre était une

⁴ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, cit., p. 90.

« épaisseur de signes »⁵. Cet abaissement du seuil attentionnel, encore qu'il puisse survenir grâce à un choc esthétique qualifié par Jacques Rancière d'« écart irréductible entre l'idée et le sensible »⁶, peut aussi être atteint par paliers dans certains arts comme les arts de la scène. Il serait trop long d'expliquer ici les raisons qui rendent cette transition plus fréquente dans le théâtre contemporain, alors que le cinéma ou la peinture s'en prévalent moins. Mais l'un des facteurs est certes qu'il paraît moins aisé de situer le spectateur à l'épicentre de l'événement théâtral que pour d'autres formes d'expériences esthétiques. Un défi tout aussi imposant attend celui ou celle qui désire accroître le caractère kinesthésique de l'activité spectatrice dans les arts de la scène, spécialement quand le lieu où se déroule l'événement n'a pas été conçu à cet effet.

Un des enjeux entourant la création de ce pôle liminal est donc l'éveil d'autres sens que la vue et l'ouïe. La tenue d'un spectacle dans un environnement extérieur ou encore dans un cadre où le spectateur peut déambuler peut par exemple favoriser l'éveil des sens. En d'autres mots, l'inclusion d'une dimension kinesthésique dans le pôle liminal de l'événement théâtral participe non seulement à l'abaissement du seuil attentionnel mais aussi à l'appropriation par le spectateur de l'enclave pragmatique qui lui est proposée. En effet, la possibilité de toucher, de bouger, de humer et même de goûter, à laquelle s'ajoute un usage de la vue et de l'ouïe moins focalisé, concourt à augmenter le contact sensible de l'individu avec ce qui l'entoure, à personnaliser son expérience esthétique, quand il n'est pas plongé dans un sensorium, ce qui modifie nécessairement le type d'attention qu'il accorde au spectacle. En d'autres mots, certains créateurs visent à abaisser autrement le seuil attentionnel du spectateur en lui procurant une expérience plus ou moins multisensorielle et en le rendant plus attentif et plus sensible à l'environnement qui l'entoure. Cette resensibilisation peut prendre la forme d'effets de brouillage et d'indistinction entre les différents stimuli mis en relation, ou à l'inverse, d'une dissociation visant à donner plus d'intensité et d'importance à l'un ou

⁵ R. Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Seuil, Paris 1981, p. 258.

⁶ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004.

l'autre des cinq sens. Examinons maintenant comment les sens sont sollicités dans l'amorce spectaculaire des *Troyennes* d'Euripide, dans une mise en scène de Jacques Crête⁷, et dans celle d'*Ascension* d'Olivier Choinière⁸, deux productions québécoises significatives qui mettent en place une forte dimension rituelle.

Les Troyennes, mise en scène de Jacques Crête (1999)

Créé à l'automne 1999, *Les Troyennes* débute à la tombée de la nuit et est joué dans un amphithéâtre de 330 places construit au pied d'une paroi rocheuse. L'année précédente, le directeur de la Coopérative forestière du Bas-Saint-Laurent, Jean-Guy Morand, avait découvert un plateau rocheux naturel à l'orée du Parc national de la Mauricie, dans le village de Saint-Mathieu-du-Parc, et avait fait construire cet amphithéâtre à même le roc. Avec sa forme circulaire et ses gradins de granit, le lieu adopte une configuration similaire à celle des théâtres grecs et romains.

Les spectateurs accèdent à l'amphithéâtre depuis le cœur de la forêt en prenant part à un cortège silencieux le long d'un escarpement couvert d'un abondant feuillage. L'odeur de l'humus se mélange à celle des conifères et des feuillus qui les entourent. Les bruits des animaux nocturnes, des insectes et des voix lointaines résonnent sur la pierre. La procession oblige également le spectateur à rester alerte à la richesse de l'atmosphère sonore de la vie qui bat tout autour, conférant ainsi au lieu un caractère sacré. À l'éclairage naturel de la lune et des étoiles s'ajoute la lueur des flambeaux tenus par les Troyennes qui ouvrent la marche. Parvenus au pied d'une paroi d'une quarantaine de mètres de hauteur, les spectateurs sont invités à s'asseoir dans les gradins pendant que les actrices disposent les torches tout autour de la scène. Les ombres déformées des interprètes apparaissent alors

⁷ Jacques Crête est auteur, acteur, metteur en scène et directeur artistique de l'Eskabel, compagnie théâtrale fondée à Montréal en 1971 et installée depuis 1998 dans la ville de Trois-Rivières. Son esthétique est marquée par une « théâtralité rituelle proche de la cérémonie poétique, barbare, étrange » (P. Wickham, « Jacques Crête », in M. Vaïs, *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Québec Amérique, Montréal 2008, p. 102).

⁸ Diplômé en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada, Olivier Choinière est un auteur, metteur en scène et traducteur québécois. En 2014, il remporte le prix Siminovitch qui récompense les artistes les plus novateurs du théâtre canadien.

sur l'immensité des murs de pierre. La durée de la marche (quinze minutes) dans la forêt plonge le spectateur dans un état transitoire dont il ne sait pas quand il prendra fin. Son statut social ne redevient clair qu'au moment où il découvre les gradins et où il s'assoit pour recevoir le drame qui va se dérouler devant ses yeux.

Cette déambulation sort le spectateur de son quotidien, le fait pénétrer en terrain inconnu et l'oblige à se reconnecter avec son corps en raison de l'éclairage inhabituel et du parcours difficile qui l'attend. Son ouïe est aiguïlée par les bruits environnants, la pénombre l'incite à se laisser guider par les flambeaux, plus ou moins loin de lui, et à se concentrer sur la piste qu'il doit emprunter. Il doit repousser les branches qui pourraient l'érafler, se méfier des écueils d'un sol inégal et de l'humidité de la rosée. Le soir décuple les odeurs, celle des flambeaux et des végétaux, moins perceptibles en plein jour. En outre, le voisinage – la proximité avec les autres spectateurs – ajoute à l'intensité de l'activité sensorielle. Tout ceci contribue à l'éveil des sens – à les maintenir en alerte pendant toute la durée du parcours – en plus de renouer avec le caractère sacré du théâtre grec.

***Ascension*, mise en scène d'Olivier Choinière (2006)**

Le metteur en scène Olivier Choinière convie le public à un tout autre type de rituel pour *Ascension*. À l'automne 2006, il crée ce spectacle qu'il situe à la jonction du déambulatoire théâtral, du récréotourisme et du pèlerinage initiatique. La partie pèlerinage, qui constitue le cœur du parcours, exige du spectateur qu'il grimpe jusqu'au sommet du Mont-Royal. Ce mont de 234 mètres, situé en plein cœur de la ville de Montréal, a été aménagé en parc en 1876 par Frederick Law Olmsted, paysagiste de Central Park à New York. La croix éclairée qui orne la cime du Mont-Royal est l'un des symboles de la ville et rappelle celle plantée par Maisonneuve, le fondateur de la métropole, en 1643.

Le coup d'envoi du parcours se fait à la Maison de la culture Côte-des-Neiges, située à l'ouest du Mont-Royal. L'expérience se voulant individuelle, chaque spectateur est convoqué de façon indépendante, à intervalles de 15 minutes. À son arrivée, chacun se fait remettre un audioguide, qui lui est

présenté comme « une machine à voyager dans le temps, qui lui permettra d'avoir accès aux prières et aux pensées des personnes qui, avant lui, ont fait l'ascension »⁹. Pour le guider tout au long de cette montée d'un peu plus d'une heure, des indications lui sont fournies précisément par cet audioguide. Une voix féminine se présente comme étant sa mère et se veut protectrice et rassurante : elle lui répète les directives plusieurs fois, l'invite à aller à la salle de bain avant de partir, à vérifier si ses souliers sont bien attachés : « As-tu bien attaché tes lacets ? As-tu soif ? Si jamais tu as (*quelqu'un tousse.*) (*Elle chuchote.*) Les toilettes sont à gauche en sortant de l'ascenseur. [...] Va aux toilettes. [...] T'es-tu bien lavé les mains ? »¹⁰ Elle lui dicte de rester attentif à sa voix pour ne pas se perdre ou prendre de retard pendant sa montée.

Dans le texte d'*Ascension*, la voix féminine est associée à la vierge Marie. Cette figure symbolique du christianisme sert surtout à justifier l'omniscience et l'omnipotence qu'elle exerce sur le spectateur. Si on peut qualifier de « liminale » cette partie, et si elle se distingue du pèlerinage en tant que tel, c'est qu'elle est préparatoire à l'ascension elle-même, dont il faut relever la parenté avec l'élévation, comme s'il fallait préparer ses bagages et se mettre dans un état de réceptivité pour se concentrer sur le caractère spirituel de l'activité à laquelle on a accepté de prendre part.

L'espace, le temps, le rapport au corps ainsi que le type de discours diffèrent dans cette partie comparativement au reste du spectacle. Le spectateur est appelé à circuler dans deux espaces successifs : la ville et la nature. Choinière le force tout de suite à faire un détour qui le confronte à l'espace urbain dans sa dimension collective et dans toute sa densité, car le spectateur est obligé d'emprunter les transports en commun avant de parvenir à l'espace naturel relativement vaste du parc du Mont-Royal. Le spectateur monte d'abord dans le métro, puis dans le bus et contourne ainsi la montagne par le nord, alors que logiquement il avait accès directement au Mont-Royal par le côté ouest, tout près du lieu de rendez-vous initial. Résultat : il entreprend son périple par la face est, traverse symboliquement

⁹ O. Choinière, *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal* (2006), texte inédit, f. 4.

¹⁰ Ivi, f. 5-6.

la ville avant d'atteindre la montagne et de rencontrer un premier symbole, l'ange de la Renommée. Choinière attire ainsi son attention sur le caractère sacré de la montagne qui ne saute pas aux yeux du premier passant venu, puisque le parc est considéré par les autres citoyens comme un lieu de loisir, voire de bacchanale, surtout à la tombée de la nuit. Le statut du monument est ambigu, de par sa double appartenance, politique et religieuse, conflagration typique de l'histoire québécoise, ce dont Choinière joue pendant toute la durée de ce prétendu pèlerinage. Toujours est-il que le spectateur pénètre par ce seuil dans un lieu sacré et se transforme en véritable pèlerin. Mais ce n'est pas le seul signe que le participant à cet événement passe d'un lieu à un autre, puisque le temps aussi se modifie. Le trajet de métro et de bus sert en effet à effectuer un saut temporel progressif de 400 ans, au cours duquel se met graduellement en place une double temporalité par le truchement de la bande sonore. Lentement, le bruit du métro moderne fait place à celui d'un tramway électrique des années 1920, puis à celui d'un tramway à chevaux des années 1850. Le déferlement d'une rivière finit par étouffer l'ambiance agitée d'une foule imaginaire jusqu'au métro Parc, où la voix féminine lui indique de descendre. À la sortie du métro, le spectateur retrouve le paysage sonore champêtre d'une forêt vierge avec ses cris d'animaux, l'écoulement d'une cascade et le froissement de branches d'arbres. Cette ambiance paisible marque une rupture avec le béton de la ville, la rareté de la végétation et la densité de population qui, à l'intérieur des limites de la cité, enveloppe toujours le spectateur. La traversée temporelle et urbaine se poursuit en bus jusqu'aux abords du parc du Mont-Royal, alors que l'enregistrement évoque une ballade en canot conduite en langue iroquoienne qui rappelle la présence amérindienne sur le territoire. Le bus s'arrête devant le monument à George-Étienne Cartier¹¹

¹¹ « La composition [du Monument à Sir George-Étienne Cartier] s'articule autour de 18 personnages. Gardant les entrées avant et arrière du monument, quatre lions au repos symbolisent la puissance et la protection de l'Empire britannique. Ils sont postés sur des murets qui encadrent un emmarchement de deux volées donnant accès à une immense terrasse au centre de laquelle se déploient, autour d'une colonne pyramidale, les 18 figures de bronze. Sur la partie avant du monument, dominant les figures allégoriques, le personnage de sir George-Étienne Cartier est placé devant une tribune. Il est représenté debout, dans ses fonctions de parlementaire, un document à la main portant l'inscription « Avant tout, soyons Canadiens ». Au bas, de chaque côté de Cartier et placés en angle, deux groupes sta-

représentant l'ange de la Renommée dont il a été question précédemment. Le pèlerinage sera aussi une remontée vers les origines religieuses de la ville de Maisonneuve, apôtre de la Contre-Réforme, celui-là même qui a planté la célèbre croix du Mont-Royal, qui constitue d'ailleurs le terminus du pèlerinage.

Brouillage et dissociation

Dans *Les Troyennes*, la marche aux flambeaux qui mène le public vers l'amphithéâtre où résonneront les mots d'Euripide a pour premier effet de créer un brouillage entre le fourmillement de la forêt à la tombée de la nuit et la mise en place du rituel sacré orchestré par les comédiennes qui ouvrent la marche. Le sentier qu'il faut emprunter pour se rendre jusqu'au cœur du parc national constitue une expérience sensorielle en soi, même lorsque cette promenade est entreprise en plein jour. Le silence instauré dès le début de la marche opère une rupture marquée qui provoque une intériorisation de ce qui se déroule. Le surcroît d'attention qu'active la découverte du sentier fait en sorte d'amplifier chez le spectateur l'impact de la variété des bruits ambiants auxquels il est confronté. Il n'aurait sans doute pas porté autant d'attention à la richesse de cet environnement si cela avait fait partie d'une randonnée habituelle à deux, où l'échange de paroles tend à interrompre le contact avec la nature. Toutefois, ce passage du cadre synesthésique de tous les jours à une synesthésie construite par l'environnement opère un déplacement pour le spectateur de théâtre. En effet, dans un théâtre à l'italienne, c'est une autre sorte de silence qui

tuaires représentent les quatre provinces entrées dans la Confédération dès 1867. Tout en haut de la colonne pyramidale, la Renommée, figure féminine ailée, tend sa couronne de laurier au-dessus de la tête de Cartier, le pied posé sur une sphère. [...] Avocat et homme d'État, sir George-Étienne Cartier [(1814-1873)] s'engage tôt dans le mouvement des Patriotes et prend une part active aux conflits de 1837-1838. Après un exil forcé aux États-Unis, il se fait élire en 1848 dans Verchères, comme député à l'Assemblée législative du Canada-Uni. Il est chef du Parti conservateur pendant 25 ans et premier ministre conjoint du Canada avec John Alexander Macdonald de 1858 à 1862. Il est reconnu comme l'un des « Pères » de la Confédération canadienne qui voit officiellement le jour le 1er juillet 1867 ». (Bureau d'Art public, « George William Hill : Monument à sir George-Étienne Cartier », [en ligne], dans *Ville de Montréal*, publié le 28 août 2015, consulté le 14 septembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/monument-a-sir-george-etienne-cartier/>.

précède le début de la fiction et qui a pour fonction d'inviter immédiatement le spectateur à se concentrer sur celle-ci. La procession proposée par Crète incite plutôt le spectateur à se mettre à l'écoute, non pas uniquement de la fiction – elle s'esquisse à peine – mais du lieu qui en devient l'écrin, à devenir en un mot autant pèlerin que spectateur. Il s'agit bien d'un rite de séparation du quotidien en ce que l'association des sens réalisée, ce qui est la définition la plus rudimentaire de la synesthésie, diffère à la fois de l'emmêlement des sens au quotidien et de l'organisation sensorielle reposant sur des effets calculés auxquels nous expose la plupart des salles de spectacle. Une telle rupture fondée sur le changement de lieu appelle du coup une modification comportementale progressive de la part de celui ou celle qui en fait l'expérience. Ainsi, cette nouvelle synesthésie se révèle un état passager, le temps que le cortège s'adapte à la situation imprévue. Après quelques instants d'adaptation, cette marche de nuit oblige au contraire le spectateur à s'efforcer de développer l'acuité de sens particulier. La vue étant devenue partiellement inopérante et peu fiable en raison de l'obscurité, même si celle-ci est trouée çà et là par les halos des flambeaux, c'est comme si quelqu'un venait de poser un bandeau sur les yeux du marcheur ; son champ de vision est restreint à quelques mètres à peine devant lui. La dissociation des sens s'amorce. La vue ne suffisant pas à l'informer adéquatement sur son environnement, le spectateur n'a d'autre choix, pour percevoir ce qui l'entoure, que de mettre tour à tour à contribution le toucher, l'odorat et l'ouïe, dont la sensibilité est accrue. Le toucher, qui est si lié au mouvement, est notamment sollicité pour que le participant puisse s'adapter au sol et à la présence de la flore aux abords de ce sentier. S'il se concentre sur son odorat, il aura une meilleure idée des essences des arbres et de la présence minérale, végétale, animale et humaine au milieu de laquelle il évolue. Ce à quoi peut aussi l'aider son ouïe dans la mesure où le membre du cortège, plongé qu'il est dans le silence et le noir, risque de pouvoir plus facilement entendre et détecter les bruits émanant de la faune et de la flore. Cette seconde étape dure jusqu'à ce qu'il soit invité à s'asseoir dans les gradins et à prêter l'oreille à la parole d'Euripide. Retour à une synesthésie théâtrale qui se mêle simultanément à

celle de la nature et crée dès lors une nouvelle association sensorielle. De cette manière, on passe d'une synesthésie du quotidien à une synesthésie émanant d'un lieu hors du quotidien, puis à une dissociation probable des sens pour mieux traverser, ressentir et explorer ce lieu mystérieux, avant que la synesthésie propre à un événement théâtral présenté dans un milieu naturel ne l'emporte de nouveau sur la perception singulière de chacun des cinq sens. Cependant, comme ceux-ci ont été fortement mobilisés par le détour de cette procession aux flambeaux et que les représentations sont données en pleine forêt, ces sens demeurent bien éveillés et susceptibles de percevoir les liens secrets qui unissent ici la fiction et la nature et, au premier chef, le caractère sacré appelé par cette sortie du monde ordinaire. Il n'est pas innocent à cet égard que Crète l'ait fait pour rendre le public sensible au point de vue de l'autre dans ce qu'il y a de plus tragique et universel, puisque dans *Les Troyennes*, Euripide donne la parole aux victimes de la guerre de Troie, conflit emblématique s'il en est.

Pour sa part, *Ascension* invite à vivre deux expériences parallèles, qui ne sont pas du même ordre. D'emblée, Olivier Choinière sème un doute quant à la nature de l'expérience proposée en ce qu'elle ne se distingue pas immédiatement du quotidien. En effet, une fois l'audioguide remis au participant, les directives qui lui sont données, pour étranges qu'elles puissent paraître par l'être qui prend la parole et sa tonalité, ont pour effet de rejeter à nouveau le spectateur dans la réalité urbaine, là où il fait face à une combinaison de sens qui lui est familière. Il sait comment se comporter dans cet environnement. Il est invité à réinvestir des lieux qu'il fréquente quotidiennement sans que Choinière n'altère cette réalité, puisqu'il n'a aucun contrôle sur elle. À une différence près, l'ouïe de celui qui prend part au trajet est sollicitée par la fable déroulée par l'audioguide qui s'inscrit en décalage avec l'environnement dans lequel évolue le *spect-acteur*¹². Son

¹² Ce mot-valise, issu de la fusion de « spectateur » et d'« acteur », est utilisé par Choinière pour désigner le spectateur actif dont il rêve. Sur le site de sa compagnie, L'Activité, le metteur en scène s'exprime sur le rapport qu'il entretient avec le spectateur et sur le rôle majeur qu'il lui fait jouer dans ses spectacles : « Si j'aime le rendre actif, acteur, lui donner un rôle et même parfois même lui donner le rôle principal, c'est sans contredit pour signifier sa présence, crier haut et fort que le théâtre ne peut avoir lieu sans lui et lui permettre d'échapper, pour un court instant, aux codes du divertissement qui l'annulent, le rendent

attention est dès lors divisée entre un extérieur, auquel il doit quand même prêter attention, et un intérieur, qui entre en dissonance avec le dehors. En optant pour un théâtre de l'ouïe qui devient le véhicule principal de sa fable, la parole rocambolesque de Choinière se superpose à la réalité traversée et crée une oscillation entre l'ouïe et tous les autres sens, tout en conduisant le spectateur à effectuer des allers-retours entre fiction et réalité, entre logique narrative et logique kinesthésique. Là encore, le participant assiste et prend part à une recomposition synesthésique différente de celle de tous les jours et de celle auquel est habitué le public de théâtre, même radiophonique, puisqu'il est d'usage dans le théâtre dramatique d'épargner au public les éléments qui le détournent de la fiction. Ici, c'est tour à tour le décor urbain et le décor champêtre d'un immense parc qui s'assurent de faire s'entremêler réalité et fiction au cours d'une balade néanmoins fortement balisée. Autrement dit, au voyage intérieur que convoque la fiction, dont le spectateur est clairement le destinataire privilégié, répond une traversée extérieure qui à la fois l'en distrait et l'y ramène – par l'observation des alentours et des autres – et qui va de pair avec le fait de se déplacer d'un lieu à l'autre. Au surplus, l'aller-retour produit des dissonances cognitives, des troubles de la perception¹³, qui font de l'aventure, qui dure environ trois heures, un parcours épuisant à la fois sur le plan physique que mental.

L'amorce d'*Ascension* permet en outre de passer d'un temps immédiat à un temps historique par le biais d'un brouillage des sens. Ce cheminement entre deux jalons sacrés marque une rupture kinesthésique, puisque d'un corps entouré du bouillonnement de la ville, le citoyen se métamorphose en marcheur doté d'un objectif à la fois physique et spirituel : s'élever pour mieux s'interroger paradoxalement sur son rapport à la collectivité et à lui-même. La plongée dans le sacré suppose un retrait du monde pour mieux réfléchir à la place que tout individu, y compris soi-même, y occupe. Il ne

passif, voire carrément absent » (O. Choinière, « Mot d'Olivier Choinière », [en ligne], dans *L'Activité*, publié le 20 octobre 2014, consulté le 18 septembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lactivite.com/mot-et-bio>).

¹³ Catherine Bouko a observé qu'une bonne partie du théâtre immersif cherche à troubler la perception du spectateur en jouant sur les sens, par divers moyens, ce qui semble être aussi le cas des déambulateurs qui partagent certaines caractéristiques du théâtre immersif. (C. Bouko, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », *Tangence*, 108, 2015, pp. 29-50).

faut pas croire pour autant que le sacré convié par Choinière flirte avec le mysticisme, c'est au contraire un sacré panthéiste qui oscille entre la cérémonie et la satire. C'est par le corps, le contact avec la matière, représenté ici par le chemin et son ascension, qu'il opère une reconnexion avec le sensible. Cependant, contrairement à Crête, Choinière instaure toujours un brouillage entre ce qui est éprouvé par le corps et ce qui est entendu, raconté, qui tient davantage de la fiction dramatique. Plus il avance dans le parcours, plus l'auteur essaie de créer des points de contact entre la réalité, la fiction et le participant, de manière à surimposer à la réalité une fiction qui est indépendante d'elle, mais que l'on pourrait croire plausible pour un instant. C'est une sorte de combat des sens et du logos dans lequel il amène le pèlerin à s'engager qui crée momentanément ce qu'on pourrait qualifier de résonance cognitive, dans un contexte où prévaut la dissonance cognitive. On se prend par moments à accepter comme un monde possible ce que l'on sait rationnellement faux. Le sensible et le sonore font de l'individu un être oscillatoire, écartelé entre réel et fiction, l'un étant indissociable de l'autre dans l'ascension proposée par Choinière. La sortie de l'ordinaire, représenté par le passage dans les transports en commun et l'entrée dans le parc, et l'effort physique exigé par le pèlerinage font se côtoyer défi physique, activation des sens et réflexions, spirituelles si l'on veut, autour de la place que chacun occupe dans l'histoire et la cité, à l'aide d'une fable qui revient d'une manière épique et satirique sur l'histoire politique et religieuse de Montréal¹⁴. La reconfiguration des sens repose ici

¹⁴ À l'origine, le déambulatoire *Ascension* était une commande de la ville de Montréal à l'occasion du 130^e anniversaire de la fondation du parc du Mont-Royal. Toutefois, cette commande a finalement été refusée par les autorités municipales qui n'ont pas dû apprécier la teneur hautement satirique de l'œuvre. Comme le souligne Francis Ducharme dans son mémoire de maîtrise, l'auteur prend plaisir à critiquer et ridiculiser bien des figures marquantes de l'histoire montréalaise, dont Jean Drapeau : « Contrairement aux autres personnages historiques, Drapeau 11 est situé dans un temps où il n'est pas encore devenu une personnalité publique : en 1927, alors qu'il n'a que 11 ans et qu'il est en promenade avec sa mère. [...] Il pourrait presque être un personnage fictif, puisqu'il s'agit d'un enfant inventant des histoires fantaisistes à propos des écureuils mangeurs d'hommes et voleurs de trésors. [...] Néanmoins, le choix de l'histoire attribuée à Drapeau n'est pas innocent, il laisse présager ses futures décisions politiques. [...] Cette mise en scène imaginaire des idées que pouvait avoir Jean Drapeau à 11 ans apparaît comme une explication de l'idéologie qui l'a conduit à commettre les tristement historiques "coupes de la moralité". La végétation du mont Royal, réputée être un foyer d'immoralité, c'est-à-dire le lieu d'activités

sur la situation dramatique dans laquelle est mis le participant (le pèlerinage) tout autant que sur une sorte de synesthésie fréquemment dissonante usant du vrai et du faux et d'une réflexion caustique sur l'histoire pour entraîner une interrogation personnelle sur le sens de la vie. Deux objets mémoriels encadrent le parcours à cet égard : l'ange de la Renommée, qui renvoie à l'accomplissement et aux réalisations qu'on laisse derrière soi, et la croix du Mont-Royal, qui évoque les racines chrétiennes de Montréal. L'un et l'autre sont reliés à la réflexion dans laquelle l'auteur engage le spectateur. À dessein, Choinière s'appuie sur le caractère relatif de la réputation acquise, en optant pour la figure critiquée de Cartier, dont l'héritage politique est célébré par les fédéralistes conservateurs et vu comme une trahison par les nationalistes canadiens-français. De même, termine-t-il sa fiction sur un douteux mais émouvant parallèle entre Jésus et lui, tous deux représentés à 33 ans ; la croix symbolisant le terme de la vie du Christ à cet âge, tandis que le dramaturge se demande s'il s'est accompli ou s'il a fait fausse route tant professionnellement que personnellement.

Conclusion

L'amorce spectaculaire des *Troyennes* et celle d'*Ascension* ont en commun de provoquer pour le spectateur une sortie du quotidien, de l'ordinaire, qui le plonge dans un espace et dans un temps ritualisés. Dans un cas, l'amorce spectaculaire correspond à ce moment rituel et dans l'autre, il permet d'y entrer. Dans les deux cas, le cœur de l'expérience en est transformé et le corps du spectateur rendu plus sensible à ce quoi il va assister. Nul besoin d'être dans l'action pour que ceci se produise, mais un état liminal peut contribuer à ouvrir le corps du spectateur au sacré, au sensible, au vibratoire inhibés par le quotidien. Les formalistes russes avaient d'ailleurs remarqué que la familiarité désensibilise à ce qui nous entoure, tant pour ce

sexuelles et d'embuscades criminelles, a conduit un puissant groupe de pression catholique à obtenir de Drapeau, en 1954, une coupe à blanc de la majeure partie de la surface de la montagne, surnommée par la suite le "mont Chauve" » (F. Ducharme, *L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans « Bienvenue à » et « Ascension »*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, pp. 89-90.

qui est du microscopique que du macroscopique. Ils ont même inventé le terme d'étrangéisation pour rendre compte de ce phénomène, ce dont Brecht s'est rappelé pour mettre au point son célèbre *Verfremdungseffekt*. Toutefois, pour les formalistes, cela ne passe pas nécessairement par une plongée du corps dans un nouvel environnement, n'implique pas une ouverture vers le sacré, mais caractérise toute forme d'art non réaliste.

Les amorces spectaculaires que nous avons analysées valorisent le rafraîchissement de la perception du spectateur grâce au corps, aux sens, au mouvement. Si *Les Troyennes* priorisent une expérience collective menant à la création d'une *communitas* temporaire unie dans la douleur incommensurable des victimes de la guerre, *Ascension* propose une expérience individuelle propice au recueillement et au retour sur soi. Dans les deux spectacles, la nature a une fonction similaire dans la partie liminale de la représentation, celle de se faire porteuse d'une transformation. Ainsi, pour les êtres urbains que sont souvent les spectateurs de théâtre, il semble qu'à présent, la nature possède des vertus dépaysantes. Avec sa mise en scène des *Troyennes*, Jacques Crête amène le public à adopter une écoute attentive au cosmique, alors que l'amphithéâtre en plein air maintient le contact du spectateur avec le ciel et ce qui le dépasse. Les bruits parasites observés lors de la procession ne cessent d'ailleurs pas de se faire entendre lorsque les interprètes montent sur la scène. L'écoute du spectateur est modifiée par l'expérience d'un corps qui a marché et qui vibre encore du mouvement qui l'a précédé. De son côté, *Ascension* met en place un brouillage entre la réalité et la fiction par l'opposition d'un intérieur et d'un extérieur. Olivier Choinière incite le spectateur à naviguer simultanément dans la nature qui l'entoure et dans celle que la bande sonore lui fait imaginer, mais cela ne peut être possible que par un saut spatial, temporel, physique et discursif patiemment orchestré. Les spectateurs des deux événements peuvent compter ici sur une partie liminale assortie d'une dimension kinesthésique et sensible ayant à la fois pour objectif de personnaliser et d'approfondir leur expérience du spectacle. On le voit, l'ouverture au sacré, que concrétise l'éveil des sens réalisé dans ces amorces spectaculaires, vise à aborder de vastes questions,

saturées de dimensions métaphysiques ; de celles qui exigent d'être préparées pour y être sensible.

Corpus iconographique



Les Troyennes d'Euripide, mise en scène de Jacques Crête (Eskabel, 2002) © Gaston Rivard



Ascension : Parc du Mont-Royal, Montréal, 2 mai 2003