

Le lieu théâtral et les droits du spectateur

Claude Goyette and Gilles Marsolais

Number 62, 1992

Scénographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27782ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

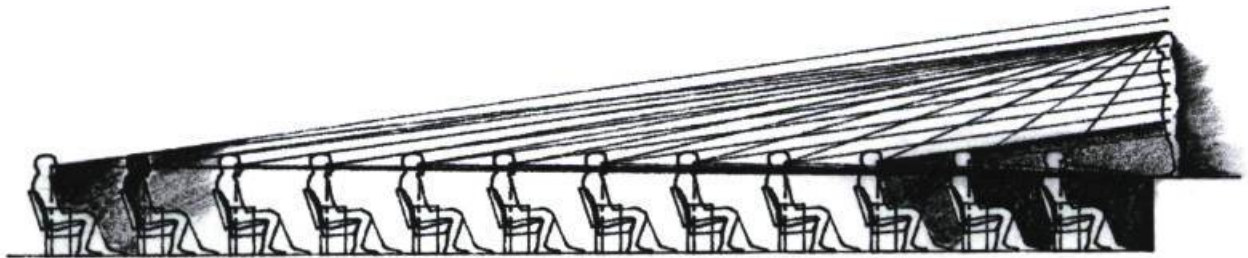
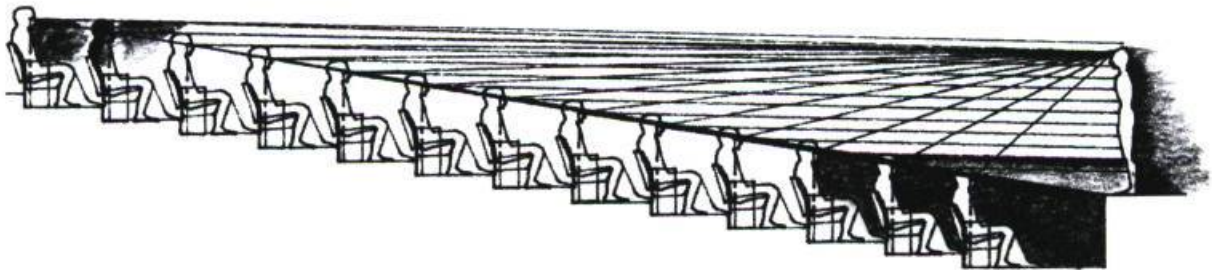
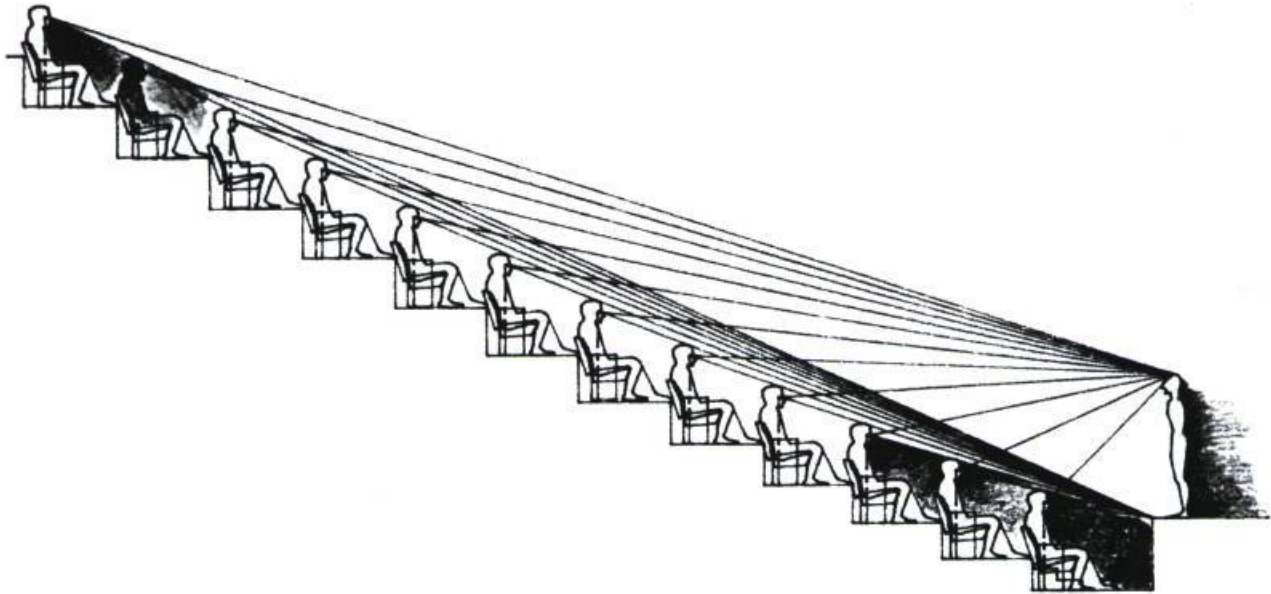
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Goyette, C. & Marsolais, G. (1992). Le lieu théâtral et les droits du spectateur. *Jeu*, (62), 70–77.



Claude Goyette
Gilles Marsolais

Le lieu théâtral et les droits du spectateur

Un nouveau départ

Depuis la parution, dans *Jeu* en 1987, d'une «réflexion amère sur les lieux théâtraux¹», les choses ont beaucoup évolué et, fort heureusement, pour le mieux.

Le ministère des Affaires culturelles a levé son moratoire sur les budgets alloués à la construction de salles, ce qui a permis la réalisation ou la mise en chantier de plusieurs projets : à Montréal, la construction de la Licorne, du Théâtre du Rideau Vert et du Théâtre d'Aujourd'hui est complétée, ainsi qu'à Québec la rénovation du Palais Montcalm et de la Bordée. Le Monument-National est en voie de rénovation. Pour diverses raisons, d'autres projets sont en veilleuse : la Maison Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, l'Espace Go, l'Étoile... Quant à la rénovation entreprise au Théâtre du Gesù, elle est présentement au point mort, faute de fonds. D'autre part, il semble que l'on ait, enfin! renoncé à utiliser le Théâtre Félix-Leclerc. Souhaitons que, par respect pour notre grand chansonnier, l'on retire au plus tôt son nom de cette triste aventure.

Il est encourageant de constater que, dans les constructions récentes, les nouveaux lieux théâtraux sont de loin supérieurs aux anciens. On se souviendra qu'il n'y a pas si longtemps plusieurs salles, dont l'Orphéum et le Her Majesty's, avaient été remplacées par des salles nettement moins bonnes. Cette époque semble heureusement révolue, comme en témoignent les trois nouvelles salles montréalaises.

Malgré un plafond un peu bas (inévitabile, puisqu'il s'agit du réaménagement d'un édifice existant), la Licorne possède le volume qui convient à ses opérations; on y retrouve l'intimité de l'ancien lieu sans ses inconvénients. La salle est toujours transformable, mais on semble y privilégier le rapport frontal entre la scène et les spectateurs.

Illustration 1.
Comparaison de la vision dans trois salles vues en coupe. Ces trois vues en coupe montrent le rapport entre l'acteur et le spectateur. En haut, la progression de la courbe du plancher tient compte de l'angle de vue des spectateurs de chaque rangée : chacun voit l'acteur de plein pied. Au milieu, les fauteuils sont inclinés arbitrairement. En bas, ils sont bêtement installés sur un plancher horizontal. Dans ces deux derniers cas, on constate que plus le spectateur est loin de la scène, plus sa vision est réduite. Illustration de Claude Goyette.

- Diplômé de l'Option-théâtre du collège Lionel-Groulx en 1975, Claude Goyette a conçu plus d'une soixantaine de décors de théâtre dont ceux de : *Macbeth* de Michel Garneau (Théâtre de la Manufacture, 1978), *Britannicus* (Nouvelle Compagnie Théâtrale et Centre national des Arts, 1982), *les Belles-Sœurs* (Nouvelle Compagnie Théâtrale et Centre national des Arts, 1984), *les Sorcières de Salem* (Centre national des Arts et Compagnie Jean-Duceppe, 1989), *Nelligan* (Opéra de Montréal, 1990), *l'École des femmes* (T.N.M., 1990), *Cantate grise* (Théâtre UBU, 1990), pour laquelle il a mérité un prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, et *les Ubs* (Théâtre UBU, 1991). En plus de ses activités de création, Claude Goyette se consacre à l'enseignement de la scénographie. Il est également membre fondateur et président de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ). Il siège au Conseil québécois du théâtre et il est membre du Conseil supérieur de la formation en art dramatique. Claude Goyette est actuellement inscrit au programme de maîtrise en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal.
- Gilles Marsolais œuvre dans le milieu théâtral depuis de nombreuses années. Il a été comédien et metteur en scène. Il est actuellement professeur au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

1. Voir l'article de Gilles Marsolais, «Dites-moi où l'on vous loge...», *Jeu* 42, 1987.1, p. 9-18.

Le nouveau Rideau Vert est incomparablement supérieur à l'ancien. La scène est plus vaste, le volume de la salle est idéal par rapport au nombre de sièges (427), les angles de vision sont bons et l'acoustique est excellente. Une seule erreur, mais qu'on pourra corriger facilement : le cadre de scène est beaucoup trop pâle, ce qui rend l'éclairage problématique et distrait l'attention des spectateurs.

Le Théâtre d'Aujourd'hui répond au besoin d'expansion depuis longtemps exprimé par la compagnie; la nouvelle salle a presque trois fois la capacité de l'ancienne. Elle est le fruit d'un long processus d'élaboration qui a permis de créer un lieu correspondant à des choix esthétiques longuement muris. Il sera intéressant de voir comment les metteurs en scène et les scénographes utiliseront sa géométrie variable.

Les nouveaux architectes

Mais le plus encourageant dans ce renouveau des salles, c'est l'attitude des architectes qui semble diamétralement opposée à celle de jadis, alors que les architectes «savaient» ce qu'était un théâtre; ils avaient des cahiers de normes techniques qu'ils appliquaient sans égard à l'essence même du spectacle théâtral : la communication entre l'acteur et le public. Cette méconnaissance du phénomène théâtral a produit toute une série de salles confortables mais glaciales dans lesquelles les comédiens doivent constamment surmonter un handicap pour atteindre le public. La plus récente (et la dernière, espérons-le) de ces salles est celle du Saint-Denis 2 qui est un plat cinéma des années cinquante.

Il suffit de lire le numéro récent d'*A.R.Q. Architecture Québec*² consacré à l'architecture théâtrale pour se convaincre qu'un nouveau langage est en train de gagner le monde de l'architecture. Les architectes ne pontifient plus; ils écoutent, ils s'informent, ils s'initient au phénomène théâtral. Ils se plaignent parfois de ne pas être consultés assez tôt. Celui qui projette la construction d'une salle, disent-ils, «est plus enclin à engager et à voir le consultant scénographique comme gérant de projet ou personnage principal dans le développement de son théâtre. Souvent l'architecte n'intervient même pas dans la partie la plus critique du processus : le choix du lieu et le design d'un espace spécifique³.» Les architectes doivent comprendre que les erreurs du passé ont rendu la communauté théâtrale méfiante vis-à-vis de leur profession et qu'il faudra du temps pour que cette méfiance s'estompe complètement.

Le point de vue du spectateur

Le contexte actuel est encourageant et se prête bien à une étude sereine des conditions qui font qu'une salle peut être considérée comme un bon ou un mauvais théâtre. Nous ne sommes pas ici dans le domaine de l'absolu. Il en est des salles comme des spectacles : on pourra préférer certains lieux pour des raisons diverses : dimensions, décoration, confort, accessibilité, atmosphère, etc. Mais, contrairement aux spectacles, dont les règles sont plutôt intuitives, les salles, pour être de bons outils de communication, doivent obéir à certains critères objectifs, quelles que soient leurs formes ou leurs dimensions.

D'imposantes études sur les salles de spectacles ont été réalisées avec des moyens d'investigation considérables⁴. Ces documents demeurent de précieuses références, mais ils éludent la question fondamentale du lien physique favorable ou défavorable qui s'établit entre le public et le spectacle au moment de son déroulement. Ils ne font qu'établir un ensemble de considérations techniques

Illustration 2.
Comparaison entre deux dispositions de fauteuils. À gauche, les fauteuils sont alignés les uns à la suite des autres. À droite, ils sont disposés «en chicane», c'est-à-dire qu'ils sont décalés de part et d'autre de l'axe de vue du spectateur. On peut voir, en coupe, l'incidence de cet appareil sur la vision du spectateur selon que la scène est surélevée ou non. Illustration de Claude Goyette.

2. «Théâtre et architecture», n° 62, août 1991 (la revue des membres de l'ordre des architectes du Québec).

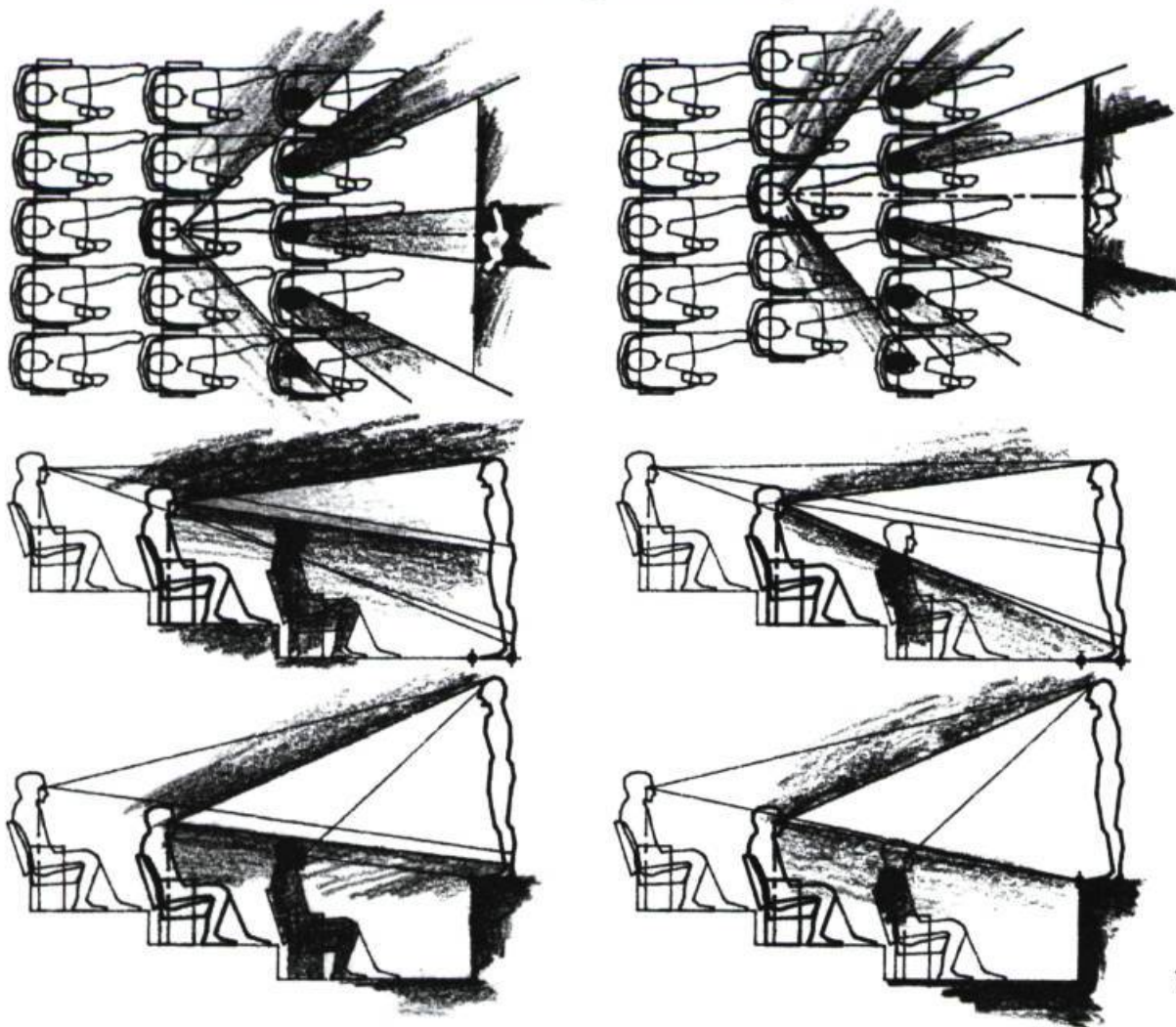
3. Susan Ross, «Pour une vision urbaine du théâtre», *A.R.Q.*, *op. cit.* p. 9.

4. Rapport L'Allier, 1985, sur les salles de la région de Québec; Rapport Pluram, 1986, sur les salles de la région de Montréal.

selon lesquelles une salle est valable ou non; ainsi certaines salles, où la communication entre la scène et le public s'établit difficilement, sont jugées excellentes selon les normes d'appréciation utilisées.

Nous voulons nous placer du point de vue du spectateur au moment du spectacle. Car, généralement, quand on interroge le spectateur à propos d'une salle, on lui demande s'il y est à l'aise, s'il peut y accéder ou y stationner facilement, si les toilettes ou les bars y sont satisfaisants. Mais on semble démuné pour l'interroger sur la relation plus ou moins favorable qu'un lieu donné contribue à établir entre le spectacle et lui. D'une part, il faut admettre que la question est plus complexe qu'elle peut paraître à première vue, car le spectateur établit d'abord un rapport avec un spectacle, qu'il aime ou n'aime pas; l'incidence de la salle sur son appréciation fait plutôt partie des facteurs inconscients. D'autre part, il est assez rare qu'un spectateur voie le même spectacle dans deux salles différentes et qu'il y compare la qualité de son plaisir.

Les spectateurs ont tendance à avoir des préférences d'échelles plutôt que de salles. Ainsi certains préféreront les petits lieux : cafés-théâtres, théâtres de poche; d'autres des salles moyennes de 300 à 500 places; d'autres enfin seront plus à l'aise dans les grandes salles de 800 places et plus. Mais à l'intérieur d'une échelle donnée, l'appréciation devient problématique.



Les droits du spectateur

Comme l'acte théâtral est essentiellement tourné vers le spectateur, l'architecture théâtrale devrait avoir la même optique. Or, en dehors des très grandes époques (antiquité grecque, période élisabéthaine), le point de vue du spectateur a été relégué au second plan, quand il n'a pas été carrément oublié. Dans les grandes salles traditionnelles à l'italienne, on comptait toujours un nombre considérable de places «aveugles», d'où on ne voyait à peu près pas ce qui se passait sur scène. Les salles du temps de Louis XIV étaient souvent de longs corridors avec un parterre plat et des gradins de chaque côté. Peu de spectateurs y avaient une perception complète de ce qui se passait sur scène : d'où l'exécrable manie des petits marquis de s'asseoir sur la scène même, pour être certains de bien voir... et d'être bien vus! Et l'on pourrait, jusqu'à nos jours, multiplier les exemples du peu de cas que l'on fait des spectateurs dans la conception des salles.

Pourtant, si l'on voulait faire un code de déontologie des droits du spectateur de théâtre, on en arriverait vite à trois éléments fondamentaux qui devraient constituer les trois préoccupations majeures des concepteurs de salles. Essentiellement, le spectateur a le droit de *voir* le spectacle, de l'*entendre* et d'en *être touché*. Cela semble l'évidence même. Pourtant nombre de salles utilisées régulièrement pour le théâtre ne répondent pas à l'une ou l'autre de ces exigences. Voilà pourquoi il faut se pencher sur chacune de ces exigences et tenter d'en percevoir les implications.

Voir

Le spectateur peut difficilement apprécier un spectacle qu'il ne voit pas bien. Sa perception auditive s'en trouve d'ailleurs diminuée, car l'œil et l'oreille fonctionnent en interaction. Il faut donc que le spectateur voie le spectacle sans interférence.

Il y a diverses façons de voir un spectacle. Les Grecs donnaient au spectateur le point de vue de Dieu : ils le plaçaient au-dessus de l'action, comme s'il en était le demiurge. Cette disposition exige des gradins assez escarpés, chaque rangée devant être environ 15 pouces (38 cm) au-dessus de la précédente. Mais elle demeure la plus efficace pour assurer à chaque spectateur une vision parfaite de l'action scénique. Des salles à l'architecture très simple, comme la grande salle du Centaur ou la Maison de la Culture Frontenac, sont de bonnes salles parce qu'elles obéissent à ce principe élémentaire.

La scène n'était au départ que l'arrière-plan de l'action qui se déroulait sur l'orchestre; elle a progressivement envahi l'orchestre, ce qui a modifié la relation visuelle entre les spectateurs et l'aire de jeu : en élevant la scène, on a abaissé les spectateurs, allant jusqu'à leur donner une position inférieure à l'action (Illustration 1). Et le cinéma a sanctionné cette position, comme en témoignait l'ancien Rideau Vert et comme en témoigne encore, hélas! le nouveau Saint-Denis 2. Si la présence de la scène entraîne nécessairement une redéfinition du rapport visuel entre l'acteur et le spectateur, elle ne devrait jamais contribuer à écraser ce dernier.

S'il n'est pas possible de donner au spectateur un angle de vision idéal (au parterre d'un théâtre à l'italienne par exemple), il faut au moins s'assurer que les sièges sont disposés en chicane (Illustration 2). Ainsi, aucun spectateur n'a la tête d'un autre immédiatement devant lui. Cela est élémentaire et devrait aller de soi. Malheureusement, ce n'est pas le cas. Par rapport à la bonne vision des spectateurs, les plus grosses erreurs sont celles que l'on pourrait le plus facilement éviter.

Entendre

Nous entrons ici dans un domaine extrêmement délicat. Si les angles de vision sont facilement mesurables, il en va tout autrement des conditions acoustiques. Bien que la science acoustique se soit beaucoup développée récemment, on a encore souvent l'impression que l'acoustique des salles

est le fruit du hasard et qu'à l'ouverture d'une salle nouvelle tous les responsables se croisent les doigts et prient pour que l'acoustique du lieu soit bonne.

Chose certaine, une salle de théâtre ne devrait pas recourir à l'amplification ni même au support de la voix de l'acteur; cela crée une interférence entre l'acteur et le public. Or, à cause des médias électroniques et des nouvelles approches de l'enseignement des techniques vocales, les acteurs d'aujourd'hui n'ont généralement plus la voix des acteurs d'autrefois. Et le spectateur, conditionné lui aussi par le jeu cinématographique, reçoit mal le message des acteurs qui «font de la voix».

Dans cette perspective, les questions acoustiques revêtent une importance primordiale. Il faut tout mettre en œuvre pour que l'acoustique des nouvelles salles soit prévisible et que les matériaux et les formes utilisées contribuent à en maximiser l'efficacité.

Être touché

Ce sont, de toute évidence, l'acteur et le spectacle qui touchent le public. Mais le lieu où cette rencontre se produit a beaucoup plus d'influence qu'on est porté à le croire. Certains spectacles font même de l'environnement un élément essentiel de l'action dramatique. Ceux qui ont vu *le Titanic* de Jean-Pierre Ronfard, dans une «cour à scrap» le long d'une voie ferrée, se souviendront du lieu comme porteur de l'action. Ce genre d'expérience, qui utilise pour le théâtre des lieux non théâtraux, se poursuivra toujours, dans les hangars, les parcs, les piscines avec ou sans eau, etc. Mais, pour plusieurs raisons (climat, continuité de production, disponibilité des lieux...), le théâtre continuera à être joué le plus souvent dans des lieux fixes spécialement conçus à cet effet. C'est à ce type de lieux que nous nous référons.

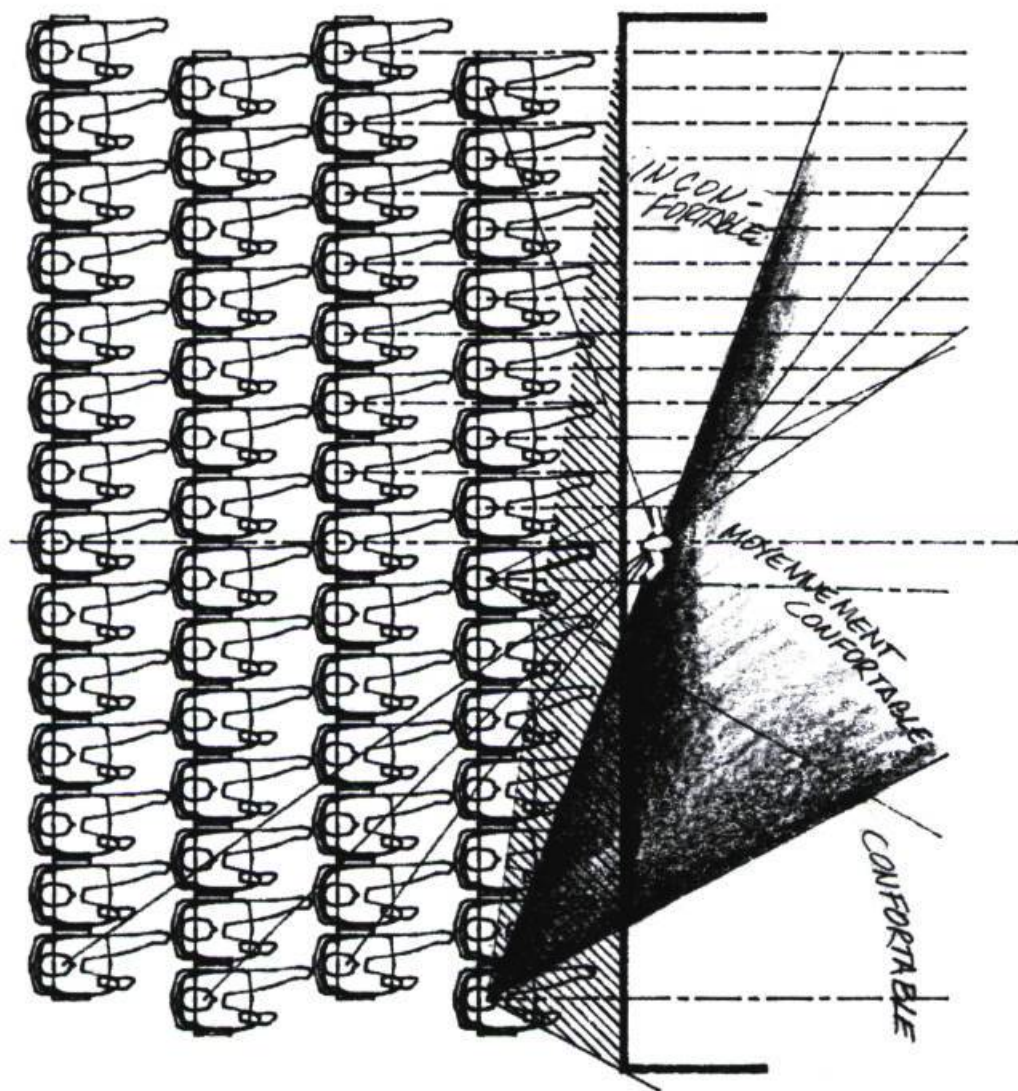
Les rassemblements spontanés sont extrêmement simples : quand un événement se produit, les gens se regroupent tout autour, en cercle, chacun essayant d'avoir le premier rang ou de trouver un monticule pour mieux voir. C'est comme cela que le théâtre grec est né. Puis, pour des raisons à la fois pratiques et esthétiques, les Grecs ont réduit le cercle à l'hémicycle, avec une ouverture d'environ 220 degrés. Sans filiation avec les Grecs, les Élisabéthains ont, eux aussi, distribué leur public sur une ouverture équivalente par rapport au centre de l'action. Ces deux conceptions architecturales se rallient au principe d'encercllement qui, mieux que tout autre, correspond au caractère tridimensionnel du théâtre (Illustration 3).

Il faut également tenir compte de la distance. Au-delà d'une certaine limite, que l'on fixe généralement à 70 pieds (21 m), le spectateur de théâtre d'aujourd'hui semble perdre intérêt au spectacle, même s'il le voit et l'entend bien. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une règle absolue; il faut tenir compte aussi du type de spectacle présenté. Mais le sentiment d'intimité créé par le cinéma et la télévision a modifié la perception des spectateurs, et il est difficile aujourd'hui pour un acteur de «toucher» un spectateur au-delà de 70 pieds; les dernières rangées du théâtre Denise-Pelletier en témoignent. Rappelons que les théâtres élisabéthains, qui pouvaient contenir jusqu'à 2 000 spectateurs, étaient tout petits et que personne ne s'y trouvait à plus de 50 pieds (15 m) de la scène.

La salle principale de Stratford en Ontario, reconnue comme l'un des meilleurs lieux de théâtre au monde, est la fusion d'un théâtre grec et d'un théâtre élisabéthain. Aucun des quelque 2 300 spectateurs n'est à plus de 65 pieds (19,5 m) de l'aire de jeu; tous ont une vue plongeante sans interférence sur le plateau et tous entendent jusqu'au moindre murmure des acteurs. La forme semi-circulaire fait que les spectateurs, tout en voyant l'action dramatique, se voient les uns les autres, ce qui renforce le sentiment de participation collective et l'émotion qui s'en dégage.

Ce modèle, si parfait soit-il, ne convient pas à tout l'éventail de l'expérimentation théâtrale actuelle.

Mais on devrait en retenir les deux principes de base : la vision plongeante des spectateurs et la création, par la disposition des sièges, d'un point de convergence optique. C'est parce qu'ils respectent ces deux principes que des salles comme le Gesù ou le Vivian Beaumont Theatre du Lincoln Centre sont des lieux de communication chaleureuse. C'est, au contraire, parce qu'il n'y a pas de convergence optique que les spectateurs des bouts de rangées de la salle Jean-Duceppe se trouvent psychologiquement si loin du spectacle et que cette salle n'est pas chaleureuse. Car, au théâtre, s'il est important de bien voir l'action dramatique, il est important de sentir aussi qu'on n'est pas seul à la voir. D'où la courbe des rangées des théâtres grecs qui permet à chaque spectateur de se sentir au milieu d'un groupe et de participer avec d'autres au drame qui se déroule. Malgré le rapport frontal inévitable, les théâtres à l'italienne ont voulu, avec leurs trois balcons en fer à cheval, recréer la chaleur perdue des théâtres grecs.



En privilégiant le confort plutôt que la communion chaleureuse, on a élargi les fauteuils ainsi que l'espace entre les rangées. Tout se passe souvent comme si l'on ne devait surtout pas toucher à ses voisins, ni se lever pour les laisser passer. On oublie qu'au théâtre, il faut se sentir les coudes, si l'on veut que les fluides passent bien de la scène à ce groupe compact et uni que devraient former les spectateurs. Les constructeurs d'amphithéâtres sportifs ont très bien compris cette nécessité. Brecht réclamait «davantage de bon sport» au théâtre. C'est d'abord dans les lieux que cette exigence devrait se manifester.

Et maintenant...

Si les concepteurs de salles avaient tenu compte de ces réflexions élémentaires, bien des erreurs (ou des horreurs) passées auraient pu être évitées et bien des millions économisés. Contrairement aux spectacles, le béton dure longtemps. Il faut éviter d'y couler de mauvaises formes. Les nouveaux concepteurs de salles le comprennent de plus en plus. ●

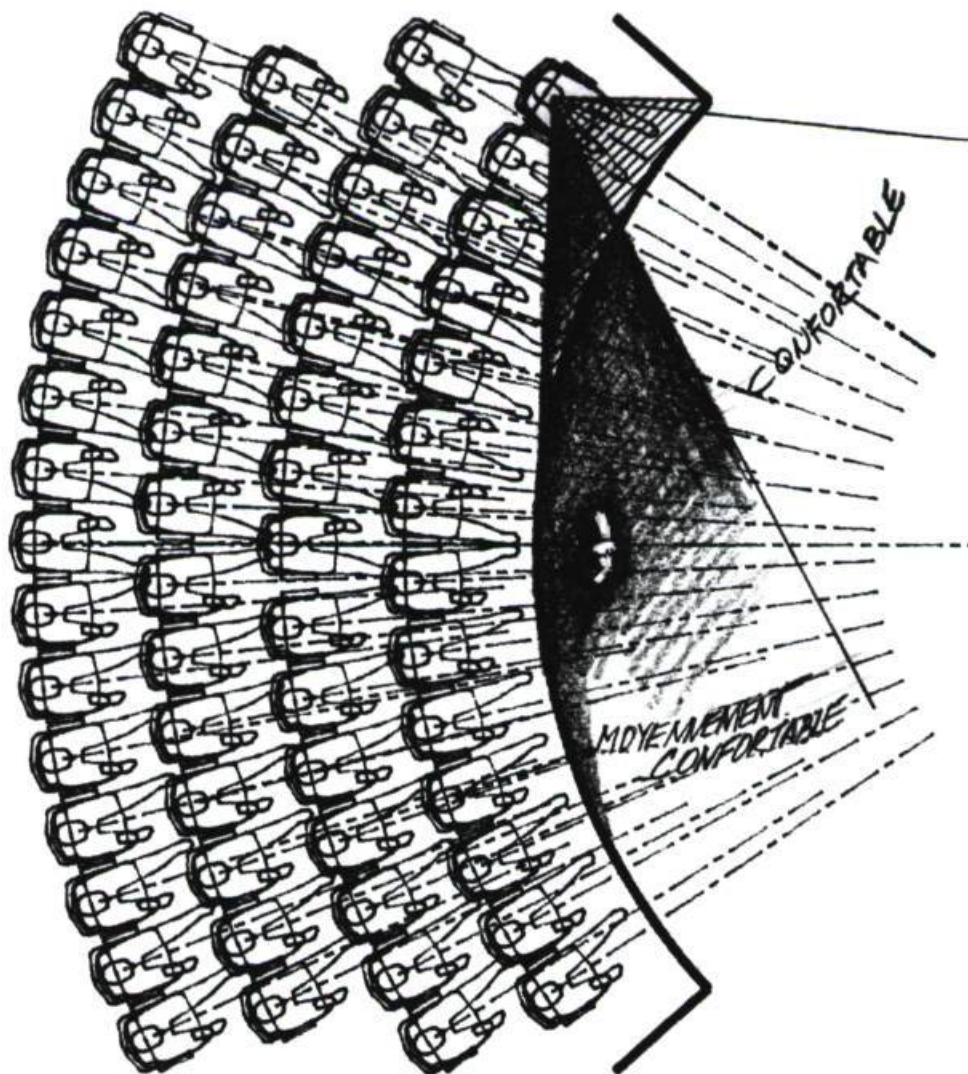


Illustration 3.
Comparaison d'une configuration parallèle et d'une configuration convergente.
L'illustration de gauche montre une configuration parallèle : le spectateur établit une relation frontale avec la scène. Son inconfort augmente à mesure qu'il s'écarte du centre de la salle.
À droite, le spectateur établit une relation convergente avec la scène. Il peut également voir les autres spectateurs réagir.
Illustration de Claude Goyette.