

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



« Théâtre immersif » et spécificité théâtrale : une question d'équilibre

Emily Lombi

Volume 17, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074761ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2597>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lombi, E. (2020). « Théâtre immersif » et spécificité théâtrale : une question d'équilibre. *Voix plurielles*, 17(2), 12–24. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2597>

Résumé de l'article

À l'aube du vingtième siècle, une poignée d'hommes de théâtre questionnent la relation acteur-spectateur et le rapport scène-salle à travers de nouvelles initiatives à l'exemple de celles menées, en Russie, par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold qui, dans l'optique d'optimiser l'activité du spectateur, brise le quatrième mur et cherche de nouveaux dispositifs scéniques. Les expériences de ce réformateur, auxquelles peuvent s'en ajouter d'autres, préparent d'une certaine manière celles que nous connaissons aujourd'hui sous le terme de « théâtre immersif » et qui se sont particulièrement affirmées depuis les années quatre-vingt-dix. Or, dans quelle mesure ces dispositifs répondent-ils toujours aux spécificités du théâtre ? Pour apporter une réponse à cette interrogation, nous proposons de montrer non seulement la continuité d'expériences immersives dans l'histoire du théâtre, mais aussi d'en saisir le fonctionnement et les objectifs sur la scène actuelle à travers un regard posé sur le travail de Léonard Matton autour du spectacle Helsingør-château d'Hamlet (Paris, 2018), et sur celui de la compagnie Thespis autour du spectacle Shakespeare's Ghosts (Lyon, 2019).

© Emily Lombi, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

« Théâtre immersif » et spécificité théâtrale : une question d'équilibre

Emily Lombi, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Le spectacle [...] s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière et, parti du sol, il gagnera les murailles [...], enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d'images, de mouvements et de bruits.

(*Le théâtre et son double*, 194)

Actuellement, les expériences immersives rencontrent un succès grandissant auprès des artistes, des spectateurs et des chercheurs tant concernant les pratiques muséales¹ que les pratiques théâtrales. Si depuis plus d'une décennie ces dernières connaissent un essor florissant sur la scène contemporaine française, notamment sous l'influence des propositions de la compagnie londonienne Punchdrunk créée en 2000 par Felix Barrett, elles ne sont pourtant pas le fruit de réflexions et d'expérimentations récentes, en témoignent les propos d'Antonin Artaud annonçant cet autre théâtre dans *Le théâtre et son double* (1938) ou, plus tôt encore, à la fin des années vingt, le projet de Vsevolod Meyerhold de proposer avec El Lissitzky pour le spectacle *Je veux un enfant* de Serge Tretiakov un dispositif favorisant un débat entre acteur et spectateur, lequel est conçu par l'artiste russe comme le quatrième créateur après l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Ici se dessine l'un des ressorts, si ce n'est le « ressort-socle », du théâtre immersif, c'est-à-dire la remise en question du statut du spectateur grâce à différentes stratégies où se manifeste le plus souvent la recherche d'un nouveau rapport à la scène (au-delà de la séparation scène-salle), aux acteurs (au-delà de son rôle de regardant / observateur extérieur à l'action) et à la narration (au-delà de son attitude réceptive classique), d'où le terme « immersif » qui renvoie à son implication physico-sensorielle dans l'environnement spectaculaire, au point qu'il puisse être participant ou, pour le dire autrement, immersant. De fait, face aux bouleversements qu'opèrent les productions immersives vis-à-vis du théâtre traditionnel, est-il encore légitime de parler d'événement théâtral ? Cette interrogation paraît d'autant plus importante à soulever qu'elle renvoie à la fois à la pluralité des arts convoqués par ce type de spectacle, à l'émergence de nouveaux divertissements assimilés au théâtre immersif (tel l'espace game, dont le principe consiste à résoudre des énigmes pour s'évader d'une salle en un temps défini), et à l'engouement des entreprises de plus en plus attirées par l'immersion pour

promouvoir leur marque ou leurs produits (à l'exemple de Baccardi avec le spectacle *La prophétie Del Coco* de la start-up Big Drama en 2018), contribuant ainsi à alimenter la confusion quant à l'usage du terme et son rapport à l'art théâtral. Aussi, pour mener cette réflexion, me paraît-il nécessaire de souligner l'existence, au fil de l'histoire du théâtre, d'expériences annonciatrices du théâtre immersif. Si cette approche nous permettra de comprendre comment ce dernier s'est développé en proposant une dynamique acteur-spectateur en rupture avec le théâtre traditionnel, nous verrons que celle-ci ne peut se déployer qu'en posant certaines limites et nouvelles règles, car de l'instauration de ce cadre dépend le rapport de l'événement à l'art théâtral. J'examinerai plus précisément ce rapport en insistant sur les abus de langage vis-à-vis du théâtre immersif, lesquels peuvent être excédés par l'absence d'une définition rigoureuse de cette forme spectaculaire dont je tenterai de saisir le fonctionnement et les objectifs en m'arrêtant, au cours de la démonstration, sur quelques exemples évocateurs de la scène actuelle. À ce titre, je m'intéresserons au travail de Léonard Matton qui, en ouvrant en 2018 *Le secret* dans le cinquième arrondissement parisien, a donné une visibilité certaine aux pratiques immersives, notamment en présentant la même année et, avec la compagnie A2R, *Antre de rêves* dont il est membre depuis 2006, *Helsingør-château d'Hamlet* à un public invité à déambuler librement, sans hors-scène, au sein des mille deux cents mètres carrés du lieu, soit une usine désaffectée transformée pour l'occasion en château. Présenté par la compagnie Thespis à La Commune, à Lyon, au printemps 2019, le spectacle *Shakespeare's Ghosts* s'inscrit, nous le verrons, dans cette mouvance du théâtre immersif avec l'idée de plonger le spectateur dans une « aventure sensorielle », selon les mots de Thai-Son Richardier, co-metteur en scène du spectacle avec Lysiane Clément, et qui a accepté de répondre à mes questions pour nourrir mon propos.

D'hier à aujourd'hui. Réduire la distance des espaces partagés

Helsingør-château d'Hamlet, *Shakespeare's Ghosts*, les deux spectacles au cœur de ma réflexion ont pour parentés, d'une part, de se revendiquer comme étant des spectacles immersifs et, d'autre part, d'être des adaptations de drames shakespeariens, l'un d'*Hamlet* et l'autre de *Roméo et Juliette*, au même titre que le spectacle immersif de la compagnie Punchdrunk *Sleep No More* (2011) librement inspiré de la pièce *Macbeth*, et référence commune à la fois pour Matton et pour Richardier et Clément. Si ce point de contact peut paraître, selon l'angle de vue, tout aussi insignifiant qu'intrigant pour mon propos – il pourrait effectivement être intéressant

de se demander si les pièces shakespeariennes se prêtent plus aisément aux expériences immersives –, il n'en demeure pas moins qu'il renvoie par ricochets à l'un des événements de l'histoire du théâtre ayant permis au théâtre immersif de se déployer aujourd'hui, à savoir la création au début du dix-septième siècle, à Londres, du théâtre du Globe, dont Shakespeare fut l'un des actionnaires, proposant une proximité spatiale entre acteur et spectateur grâce à une disposition qui n'est pas frontale mais circulaire. À bien regarder l'histoire du théâtre, cet exemple concernant les modalités de rapprochement acteur-spectateur est loin d'être exhaustif et, malgré l'engouement actuel faisant parfois feindre à l'inédit comme le sous-entendent de nombreux articles de presse, force est de constater que les pratiques immersives découlent d'une lente évolution et d'expérimentations, telles celles précédemment évoquées de Meyerhold qui, dans l'optique d'optimiser l'activité du spectateur, brise le quatrième mur et cherche de nouveaux dispositifs scéniques dès le début du siècle dernier. Soutenues par des schémas, des questionnaires à valeur scientifique où sont étudiées les réactions des spectateurs afin de les favoriser, les expériences de ce réformateur, auxquelles peuvent s'en ajouter d'autres comme celles d'Andor Weininger avec le *Kugeltheater* (théâtre sphérique, 1926-27) ou de Walter Gropius avec le projet du *Total Theater* (1927), préparent d'une certaine manière celles des années soixante, parmi lesquelles celles du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski qui, avec son architecte Jerzy Gurawski, abolit la scission scène-salle et repense pour chaque spectacle la scénographie en vue de modifier l'implication du spectateur, l'invitant à un repas (*Docteur Faust*, 1963) ou le faisant témoin d'une situation (*Akropolis*, 1962 ; *Apocalypsis cum Figuris*, 1969). Autre exemple où est également explorée la place du spectateur dans une mise en crise de sa fonction habituelle, celui de la troupe new-yorkaise Le Living Theatre, fondée en 1947 par Julian Beck et Judith Malina, avec plus particulièrement les productions des années soixante (notamment *Mysteries and Smaller Pieces* créé à Paris en 1964, *Frankenstein* présenté à Venise en 1965 et *Paradise Now* présenté à Avignon en 1968) ; avec le Living Theatre, le spectateur a la possibilité de réagir, d'improviser, c'est-à-dire d'être tout simplement immergé au cœur de l'action, comme l'envisagera, à sa manière, Richard Schechner dans *Dionysus in '69* (1968) ou encore Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil avec son spectacle emblématique *1789*, créé en 1970, où « l'attention du spectateur est constamment sollicitée, ils doivent bouger, se rapprocher, se déplacer quand les acteurs entrent, très souvent dans leur groupe » (Picon-Vallin 86).

Tous ces exemples sont autant d'expériences et de stratégies spectaculaires autour de la relation acteur-spectateur ayant posées les jalons du théâtre immersif, lui-même développant une autre qualité de rencontre avec le spectateur basée sur son inscription corporelle au cœur du dispositif, en témoignent *Helsingør-château d'Hamlet* et *Shakespeare's Ghosts* ; tous deux convient le spectateur à délaisser son traditionnel fauteuil pour déambuler de pièce en pièce à la découverte de l'univers dramatique dans une proximité maximale avec les acteurs, ce qui néanmoins ne suppose pas obligatoirement interaction. En effet, immersion n'est pas synonyme d'interaction entre acteur et spectateur, en dépit, parfois, des promesses de certaines compagnies, usant d'un terme devenu à la mode lui aussi. Bien au contraire, le silence est souvent de mise, comme le relate Anne Diatkine pour *Libération* en expliquant qu'avant d'entrer dans le château d'Hamlet lors du spectacle *Helsingør*, les spectateurs, assimilés à des « témoins » par l'auteure de l'article, sont dès le départ invités à « vivre nos émotions sans parler ». Quant à *Shakespeare's Ghosts*, Richardier le dit explicitement dans l'interview accordée en juillet 2019 :

Pour *Shakespeare's Ghosts*, cette création là en particulier, très clairement le spectateur est voyeur déambulateur. Il est très voyeur, puisque les scènes sont clairement faites pour des adultes, il y a de la nudité qui est invoquée, il y a de l'érotisme dans les scènes. Cent spectateurs en masques qui regardent une scène érotique sur laquelle ils ne peuvent pas avoir d'influence [...] sont forcément voyeurs. Et c'est même l'effet recherché. C'est solliciter aussi le sens du désir, les sens un peu enfouis des spectateurs. [...] Peut-il prendre part à l'action dramatique? Très peu. Sur *Shakespeare's Ghosts* très peu. Je vais être très honnête aussi, on n'avait pas forcément le temps de creuser l'interaction et le fait que le spectateur pouvait prendre part à l'action dramatique. Pour autant, je crois que c'est très intéressant. Ça changerait toute la dramaturgie bien sûr et ça serait donc d'autant plus intéressant mais il faudrait une certaine maîtrise quand même. [...] L'œuvre serait unique chaque soir, mais la dramaturgie pourrait peut-être, je dis bien peut-être, être bancal.

Et effectivement, ces quelques phrases destinées au spectateur sur le site de La Commune informent de la conduite à tenir lors du spectacle : « [...] vous croiserez peut-être Juliette ou Mercutio, Tybalt ou Roméo... et pourrez même, si vous avez de la chance, être conviés par l'un des personnages à vivre un moment inattendu avec lui. Mais attention, le silence est de rigueur durant toute l'expérience ! »

Que l'interaction soit absente ou qu'elle ne s'établisse que par petites touches ponctuelles et cadrées, la relation acteur-spectateur est totalement ébranlée du fait même d'un partage des espaces, traditionnellement séparés par la construction mentale du quatrième mur qui proscrit les

échanges ou du moins les limite fortement. Avec le procédé immersif, le quatrième mur n'existe plus et, même si les échanges restent discrets, on assiste à une véritable prise en compte du corps-esprit du spectateur, de son inscription corporelle au sein des espaces avec l'exploitation de ses cinq sens, de sa curiosité et de son désir de découverte dans la liberté de choix des trajectoires, avec ce qu'il aura le loisir de voir, et ce qu'il manquera forcément. Comme nous pouvons également le lire sur le site de La Commune : « Pour seuls guides, vos sens et votre intuition ! À vous d'aller et venir à votre rythme, à vous de créer votre propre parcours, votre propre histoire, à vous de choisir de suivre tel ou tel personnage, d'observer telle ou telle scène, d'explorer les espaces, d'interagir avec les décors selon vos envies. Vous possédez donc une liberté quasi infinie pour faire de ce parcours singulier un moment unique ».

Tandis que la scission scène-salle est abolie en vue d'une réduction des distances, la multiplicité des espaces de jeu (par exemple six pour *Helsingør* : une salle du trône, trois chambres, une chapelle et un parc) offre une multiplicité des points d'observation induisant l'éclatement du groupe des spectateurs puisque chacun décide d'être dans telle ou telle salle à tel ou tel moment. Bien que le spectateur soit traditionnellement toujours libre de décider où il pose son regard, cette liberté est excédée par le procédé immersif qui se plait, le plus souvent, à se déployer dans de vastes environnements avec plusieurs étages ou salles. Dès lors le public n'est plus un groupe lié devant l'événement spectaculaire, ce qui modifie complètement le rapport au partage de l'expérience, pendant son déroulement et à son issue, comme le précise Matton lors d'une interview pour le journal en ligne *Pariscope* publiée en juillet 2018 :

Je trouve qu'au théâtre, très souvent, les gens ne réagissent pas. Le théâtre immersif est aussi en ce sens-là un facteur de communication génial parce que quand on sort, vu qu'on n'a pas vu la même chose que sa compagne ou l'inconnu d'à côté, les questions circulent pour compléter les différents points de vue, la parole se libère. On sort de son petit pré carré, du « chacun vit les choses dans son coin ». Je suis attaché à ce rôle du théâtre aussi, au-delà de l'expérience individuelle bien sûr.

Par ailleurs, la place accordée au texte étant très variable dans les propositions de théâtre immersif et les spectateurs n'étant plus devant un récit linéaire mais face à de multiples événements se déroulant de manière simultanée dans différentes pièces, le partage d'expérience repose davantage sur un partage de sensations, d'images, que sur une quelconque compréhension narrative. Deborah Prudhon l'exprime d'une autre manière dans le résumé en ligne de son article intitulé « Punchdrunk's Immersive Theatre : From the End of the Edge » :

La fin temporelle de la représentation génère inévitablement une frustration pour le spectateur : celle de ne pas avoir eu le temps de faire le tour, au sens littéral comme au figuré, de la pièce. Le corps collectif théâtral, atomisé lors de la représentation, tend à se reconstituer dans l'après de la performance afin de mettre en commun les différentes expériences pour tenter de cartographier le « plateau-terrain » et de reconstruire le puzzle narratif.

**« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs »
(Comme il vous plaira, 57)**

Selon Catherine Bouko dans « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », « les deux piliers de l'immersion théâtrale sont l'immersion sensorielle et l'immersion dramaturgie. L'intégration physique constitue une condition préalable à l'immersion sensorielle ; pour que l'immersant ait l'impression d'être au cœur d'un environnement, son corps doit y occuper une position centrale » (57). Si le théâtre immersif semble ainsi bouleverser l'équilibre des espaces communément admis sur la scène, il interroge dans le même mouvement la présence du spectateur, son rapport physique à l'événement spectaculaire. Il devient un immersant, « (c'est-à-dire le participant à une expérience immersive) », pour reprendre la définition qu'en donne Bouko (« Le théâtre immersif est-il interactif »?, 40), et jongle avec le rôle de voyeur, de témoin, de figurant, ou d'acteur. Pour les uns, il peut ainsi être considéré comme un « spect-acteur » (mettant en avant sa créativité en lien avec la reconstruction mentale du puzzle narratif issue de la liberté de sélection des scènes au cours de sa déambulation), alors que pour d'autres le terme « spectateur » est rejeté, sans pour autant proposer une autre terminologie, en témoignent les propos tenus par les membres de Big Drama exprimés sur son site : « Chez nous, il n'y a pas de spectateur. Tout le monde est libre de choisir où aller, qui voir et quoi entendre. Dans nos spectacles immersifs, personne ne vit la même histoire. Les décors ne cachent rien. Il n'y a ni scène, ni coulisse. Impossible de savoir ce qui est vrai, et ce qui ne l'est pas ».

Cette négation du spectateur dans son entendement traditionnel reflète un brouillage des frontières et des rôles de chacun. Induite par le dispositif, cette confusion donnant l'illusion que tous participent à l'action et sont, pour ainsi dire, au cœur du drame questionne l'essence du théâtre en tant que rencontre entre acteur et spectateur. En effet, si l'impression est donnée que tout le monde est acteur, dans une sorte de réalisation métathéâtrale de la fameuse réplique shakespearienne, il peut être légitime de se demander où sont les spectateurs. Ainsi, afin de maintenir un équilibre derrière le déséquilibre contingent à cette forme spectaculaire, de

nouvelles règles de jeu doivent être posées comme de faire « silence » ou de porter un masque, à l'instar de *Helsingør* et de *Shakespeare's Ghosts* dans la lignée de Punckdrunk ; pour les spectacles *Sleep no more* et *The Drowned Man* (2013) de la compagnie britannique, le spectateur était déjà prié de se taire et portait déjà un masque blanc. Souvent repris d'une compagnie à l'autre, l'usage du masque dans les spectacles immersifs permet de différencier les spectateurs des acteurs et de protéger ces derniers d'une trop grande promiscuité.

Le recours à ce type d'attribut renvoie directement au théâtre, si ce n'est que ce ne sont plus les acteurs qui sont masqués, mais les spectateurs ; finalement ce sont eux qui semblent être porteurs de fiction tandis qu'ils évoluent dans un espace peuplé d'acteurs dont le jeu est, la plupart du temps et selon le niveau de technicité, le plus réaliste possible en vue de donner au spectateur l'impression d'être devant une tranche de vie, mieux encore, d'en faire partie comme avec *Close* (2019) de Big Drama même si, de nouveau, malgré l'annonce d'une possible interaction, celle-ci est « mitigée », d'après un journaliste de *Cnews* qui, dans un article en ligne daté d'avril 2019, ajoute :

Certes, les comédiens interpellent ici et là le public, demandent de l'aide pour habiller la mariée, posent une main sur une épaule, invitent ceux qui le souhaitent à pousser la chansonnette... et, en ce sens, *Close* brise le quatrième mur, c'est indéniable. Encore faut-il être au bon endroit, au bon moment. À noter, les détenteurs d'un billet VIP (à partir de 58 €), qui pourront comme l'annonce la production « influencer le cours de l'histoire en qualité de témoin de la mariée », devront être à l'affût pour ne pas manquer ce moment privilégié et devenir pleinement acteur de ce récit. Nous sommes malheureusement passés à côté.

Qu'il y ait ou non échange, l'ordre est troublé et les rôles tendent presque à s'inverser en dépit du fait que la partition des spectateurs reste généralement sommaire, à savoir la déambulation libre, l'astreinte au silence ou encore la possibilité de toucher quelques objets. Ces nouvelles règles sont dictées dès le début de « l'aventure » et leur acceptation garantit le bon déroulement de l'événement spectaculaire. Acceptées et respectées, ces règles montrent cependant aisément que bien qu'au plus proche des acteurs, au point d'avoir l'illusion de faire corps avec eux, le spectateur n'est pas totalement intégré à l'action dramatique. Certes, il habite l'espace du spectacle, mais, face à la perturbation des repères initiaux, le maintien d'une délimitation entre les deux groupes paraît nécessaire pour ne pas confondre réalité et fiction, et rester ainsi dans le théâtral. En somme, la coprésence physique entre acteur et public a ses limites si tant est que l'on souhaite rester dans la fiction théâtrale, c'est-à-dire dans l'extra-quotidienneté

du spectaculaire. Aussi bien pourrions-nous retenir deux définitions du théâtre permettant de justifier une spécificité de la théâtralité :

Le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler « théâtre » dans notre civilisation est le suivant : d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde « fictif » sur la scène, en opposition au monde « réel » de la salle et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de « communication » entre l'acteur et le spectateur. (Goetschel 147)

Théâtre, divertissement et marketing

Nous l'avons vu, de nouveaux équilibres doivent être trouvés concernant le rapport aux espaces de chacun, aux corps des uns et des autres, à la dramaturgie. Nécessaires pour permettre au couple réalité / fiction de s'épanouir sans voir le premier étouffer le second, ou l'inverse, ces rééquilibrages sont d'autant plus difficiles à maintenir que ce type de représentation peut, en faveur de l'immersion du spectateur, investir des espaces réels s'accordant parfaitement avec le drame, comme par exemple *Helsingør* repris au château de Vincennes en 2019.

Si les châteaux, les hangars, les anciens hôtels, etc., sont ainsi particulièrement prisés pour leur propension à produire un effet de réel, et pour leur dimension propice à la déambulation, certains spectacles dits immersifs se déroulent dans des lieux tout à fait inattendus et insolites, comme par exemple à Paris le night-club le Bus Palladium accueillant en 2019 le spectacle *Heroes*, présenté comme relevant du théâtre immersif par le site du même nom, « Théâtre immersif », lequel porte la mention de « premier média français des expériences immersives ». Cette pléthore de lieux en dehors des enceintes du théâtre contribue à alimenter la confusion quant à l'usage parfois abusif du terme « théâtre » apposé à certains événements immersifs. Certes, quitter les enceintes du théâtre ne veut pas automatiquement dire renoncer à l'art théâtral, mais, de la même manière, accoler l'étiquette « théâtre » ou faire usage d'éléments théâtraux ne signifie pas relever de l'art théâtral, en témoigne L'Antoinette, magasin multimarques immersif, qui, pour son ouverture prévue à la fin de l'année 2019 à Paris, a fait appel à plus d'une vingtaine d'acteurs pour jouer les personnages de la cour de Louis XVI et Marie-Antoinette ; il s'agit bien d'une stratégie marketing réutilisant certains codes du théâtre, ou encore d'une théâtralisation de l'expérience client, et non d'une représentation théâtrale.

Mettant en crise les rapports fondamentaux du théâtre traditionnel, sans pour autant les absoudre, le théâtre immersif se déploie en frôlant les frontières, en jouxtant les genres d'où une

amplification d'une absence de délimitation et d'une définition rigide, encore à construire. Ainsi, de même qu'il n'est pas rare de voir l'étiquette théâtre immersif être utilisée comme stratégie marketing, de même il n'est pas rare de trouver des spectacles se voulant à la fois « théâtre immersif » et « escape game », tel le spectacle *Les secrets de Modagor*, au théâtre Modagor (2019) par la compagnie Team Break, qui, dans les coulisses du bâtiment, offrait aux spectateurs davantage un Cluedo géant qu'une pièce de théâtre. Plus encore, ce mélange des genres, entre escape game et théâtre immersif, s'est donné un nouveau mot sous la plume du Théâtre Lepic à Paris, à savoir « le live escape theater ». Si derrière ce néologisme se cache l'idée de mettre en évidence le côté hybride du concept proposé par le théâtre Lepic avec *Les chevaliers de la table ronde* (2019), entre jeu d'énigmes et théâtre immersif, il n'en demeure pas moins que cette forme de divertissement qu'est l'escape game se distingue du théâtre immersif en ce qu'il met le spectateur dans une position de héros, de challenger avec des étapes à franchir. Or, bien que le théâtre immersif puisse placer le spectateur dans une situation d'explorateur-déambulateur, il le fait de manière à ce qu'il vive une expérience basée sur l'exploitation de ses sensations. Cette expérience peut devenir l'occasion d'une introspection, à l'instar des propositions de la compagnie belge Crew qui, à l'aide de technologies immersives (visiocasques, casques audio), font endosser au spectateur le rôle de protagoniste à part entière. Or, tout en prenant appui sur une histoire (par exemple, en 2019, dans *Terra Nova*, l'expédition tragique du britannique Robert Falcon Scott au pôle Sud), les technologies immersives sont ici utilisées afin de faire vivre au spectateur une expérience intime l'amenant davantage à explorer le labyrinthe de sa psyché qu'à résoudre des casse-têtes et des défis pour s'évader d'une pièce, comme avec l'escape game, appelé également « escape room ». Si le théâtre immersif et l'espace game doivent être distingués, ils ont néanmoins en commun de fournir une réponse au besoin de partage d'un public friand de nouvelles expériences, car, comme le dit Marcel Freydefont dans son article intitulé « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », « c'est ce désir de 'partage mutuel' qui prédomine au sein d'une société qui se cherche de nouveaux repères ».

Conclusion

Si le théâtre immersif semble actuel en ce qu'il propose une narration éclatée à un public habitué, notamment avec les séries et feuilletons télévisés (multiplicité des personnages, histoires croisées, unité diégétique fragmentée), à ce rapport au récit, il l'est surtout en ce qu'il repense

l'expérience à l'autre en accordant une importance à l'« état de rencontre » entre acteur et spectateur, pour paraphraser Nicolas Bourriaud, auteur d'une théorisation sur le mouvement artistique apparu au début des années quatre-vingt-dix dont l'essence des pratiques repose sur la question de la relation. À ce titre, le théâtre immersif tisse un autre mode d'être à l'autre en fondant acteur et spectateur dans un espace unique, en réduisant les distances et en changeant les paramètres de l'expérience théâtrale telle que nous la connaissons traditionnellement sans pour autant renier ses conventions.

Pouvant être comblé par une reconsidération de la relation acteur-spectateur, le besoin de partage sous-tendant le théâtre immersif se conjugue avec un désir d'inventer et d'investir de nouvelles scénographies et espaces (briser le quatrième mur, sortir de la boîte scénique) dans la continuité des aventures théâtrales qui ont jalonné le vingtième siècle. Cette soif de renouveau caractéristique du paysage théâtral du début du siècle dernier, ayant donné lieu à ce qu'on appellera plus tard La Grande réforme théâtrale, a éclairé le chemin des artistes d'aujourd'hui dont la pratique ne cesse de se diversifier, accroissant dans le même mouvement l'offre formelle de spectacles, chacune de ces formes ayant une appellation spécifique : théâtre sensoriel, auto-théâtre, théâtre interactif, théâtre immersif, etc. Dès lors, la difficulté consiste à distinguer les frontières entre ces formes théâtrales qui, d'une part, s'amuse à les excéder et à côtoyer d'autres formes d'art ou de divertissement, et qui, d'autre part, produisent des spectacles tout aussi distincts les uns des autres.

Au-delà de cet aspect, force est de constater que, face à l'attrait actuel pour l'immersion, la dénomination « théâtre immersif » tend à être utilisée de manière intensive et abusive, comme le souligne Bouko, évoquant par ailleurs l'idée d'un « mot-valise » (« Vers une définition », 33), au même titre que celui de théâtralité. Or, derrière ce rapprochement entre les deux termes se dessine le cœur du propos qui a guidé notre réflexion, à savoir le rapport entre spectacles dits immersifs et événement théâtral. Ainsi, compte tenu des appellations trop rapidement données et pouvant contribuer à brouiller les contours d'une quelconque définition, il est essentiel de se concentrer sur les constantes de cette forme spectaculaire. En effet, malgré leur hétérogénéité, les spectacles immersifs ont tous en commun d'accorder une attention particulière au spectateur en l'impliquant de manière à ce qu'il vive une expérience sensorielle basée sur une réduction des espaces partagés mettant en crise à la fois les rôles de chacun et le rapport au réel et à la fiction. De nouveaux équilibres doivent être trouvés face à ces équilibres contrariés ; de cette nouvelle

organisation dépend le maintien de l'événement dans l'expérience théâtrale, comme le dit autrement Bouko dans son article « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité » :

Le théâtre immersif inscrit le spectateur-participant au cœur du dispositif. Il délaisse toutefois la recherche exclusive d'une transportation physique et mentale pour maintenir le sujet dans un *entre-deux* spécifiquement théâtral, entre adhésion et dénégation. Plutôt qu'une difficulté à camoufler, la visibilité du médium est exploitée et se loge au cœur de ce langage théâtral : à certains moments, le participant peut être absorbé au point de substituer l'environnement à la réalité quotidienne ; le médium lui apparaîtra transparent et le monde créé offert à lui sans médiation. À d'autres moments, il prend conscience du caractère artificiel du monde dans lequel il est plongé et adopte un positionnement extérieur à l'œuvre. C'est précisément ce jeu de va-et-vient susceptible de construire et de déconstruire une immersion physique et mentale, qui constitue la spécificité du théâtre immersif. (40)

Le problème du rapport des spectacles dits immersifs à l'art théâtral ne réside pas tant dans la diversité des genres qu'ils côtoient que dans la gestion des équilibres perturbés. De plus, contrairement aux expériences annonciatrices du théâtre immersif qui repensaient la relation acteur-spectateur, tel le Living Theatre dont « l'interaction avec le public était directement et manifestement politique » (Lehmann 201), certains spectacles appelés aujourd'hui « immersifs » ne sont pas porteurs d'une véritable intention qui sous-tend la forme, ce qui ne fait que rapprocher davantage l'événement d'un show théâtralisé ou du pur divertissement, tels l'escape game et l'attraction du manoir hanté avec lesquels le théâtre immersif peut avoir des points communs (notamment la mobilité corporelle) mais dont il se distingue. En effet, si le théâtre peut divertir, il a avant tout pour fonction de relier l'individu à la communauté et de modifier le regard sur le monde et sur soi. Tout en bouleversant les paradigmes de la représentation traditionnelle, le théâtre immersif remplit ces fonctions si, comme je l'ai mentionné, les équilibres perturbés sont retrouvés avec des équivalences, et si une intention réelle oriente le spectacle. Cette intention n'est plus véhiculée par un récit linéaire mais par une série d'images à partir desquelles le spectateur explore ses sensations, ses émotions, et ce, grâce à une prise en compte nouvelle de son corps-esprit. Bien que l'activité spectatorielle soit modifiée, tout en cherchant, certes, à en valoriser l'expérience, l'objectif reste le même pour tous les spectacles immersifs : faire vivre une aventure singulière au spectateur en l'ouvrant à ses sensations à travers l'expérience de l'autre. Quant aux spectacles dits « immersifs » par abus de langage et par stratégie marketing, ils n'ont d'autres vertus que d'appâter un public avide de nouvelles

sensations à travers des appellations à la mode. Cet emploi abusif est préjudiciable pour une forme encore en recherche de contours et de définition, et il peut laisser le « théâtrophile » tout aussi décontenancé que lorsqu'il doit parfois payer jusqu'à cinquante euros pour assister à un événement soi-disant « accessible à tous », selon certains propos. Quoiqu'il en soit, malgré les égarements, théâtre et immersion ne sont donc pas antinomiques. Finalement nous pourrions résumer le problème entre les deux termes avec une seule phrase de Meyerhold : « En art il n'y a pas de techniques interdites ; il n'existe que des techniques utilisées mal à propos et à contretemps » (346).

Ouvrages cités

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, « Folio/essais », 1985.

Arts immersifs. <https://artsimmersifs.wixsite.com/arts-immersifs>. Consulté le 14 octobre 2019.

Big Drama. <https://www.bigdrama.fr> Consulté le 20 octobre 2019.

Bouko, Catherine. « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers ». *Sociétés* 134.4 (2016). 55-65.

---. « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité ». *Tangence* 108 (2015). 29–50.

---. « Vers une définition du théâtre immersif ». *Figures de l'art* 26 (2013). 33-52.

Diatkine, Anne. « Helsingør, Shakespeare de proximité ». *Libération*.
https://next.liberation.fr/theatre/2018/12/27/helsingr-shakespeare-de-proximite_1699991 Consulté le 14 octobre 2019.

Entretien avec Léonard Matton. <http://www.pariscope.fr/base/interview-leonard-matton-ouvre-le-secret-lieu-insolite-dedie-au-theatre-immersif> Consulté le 23 octobre 2019.

Freydefont, Marcel. « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) ». *Agôn, Brouiller les frontières* 3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers.
<http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>. Consulté le 22 octobre 2019.

Goetschel, Jacques. « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche ». *Les études philosophiques* 73.2 (2005). 145-182.

Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Tr. de l'allemand Philippe Henri Ledru. Paris : L'Arche, 2002.

Meyerhold, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre, tome IV, 1936-1940*. Tr. du russe, préface et notes Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : L'Âge d'homme, « Th 20 », 1992.

« On a testé *Close*, la nouvelle expérience de théâtre immersif à Paris ». *Cnews*, 16 avril 2019.

<https://www.cnews.fr/idees-sorties/2019-04-16/teste-close-la-nouvelle-experience-de-theatre-immersif-paris-829703> Consulté le 15 octobre 2019.

Picon-Vallin, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil, les cinquante premières années*. Paris : Actes Sud, 2014.

Prudhon, Deborah. « Punchdrunk's Immersive Theatre : From the End to the Edge ». *Sillages critiques*, 2018. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/6341> Consulté le 27 octobre 2019.

Shakespeare, William. *Comme il vous plaira*. Tr. de l'anglais Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2010.

« *Shakespeare's Ghosts* ». <https://lacomune.co/events/shakespeares-ghosts-theatre-immersif/> Consulté le 10 octobre 2019.

Théâtre immersif. <https://theatre-immersif.com>. Consulté le 16 septembre 2019.

Note

¹ En guise d'exemples, l'exposition *Au-delà des limites* du collectif TeamLab à La Villette (2018), les expositions immersives de Carrières de lumières, telle *Van Gogh, la nuit étoilée* (2019-2020) présentée au château des Baux-de-Provence et également proposée à L'Atelier des Lumières à Paris (2019).