



Après des études en architecture à Montréal et à Lausanne, Anick La Bissonnière a d'abord pratiqué son métier au sein de l'agence Odile Decq à Paris, puis en collaborant à l'élaboration de près d'une cinquantaine de projets de salles de spectacle pour Trizart Alliance à Montréal. Parallèlement à sa pratique architecturale, elle s'est rapidement bâti une grande expertise en scénographie pour les musées et les événements urbains. Plus particulièrement depuis 1999, elle a établi une relation de création privilégiée avec la metteuse en scène Brigitte Haentjens, avec laquelle elle a signé plus d'une dizaine de productions, encensées par le public et la critique. Si elle a collaboré principalement au théâtre, elle a aussi investi la danse, les variétés et la télévision. Après avoir été retenue parmi les finalistes du prestigieux prix Siminovitch en 2006 et en 2009, elle s'est vue honorée parmi l'élite mondiale à la Quadriennale de Prague. Depuis quelques années, elle enseigne à l'Université de Montréal à la maîtrise en architecture. [PHOTO: JEAN-FRANÇOIS DENIS]

## Le théâtre comme paysage

On l'oublie souvent, mais le théâtre, le lieu, fut d'abord un paysage. Dans la culture occidentale, le théâtre grec occupe une place fondatrice et les fabuleux vestiges qui sont parvenus jusqu'à nous ont certes traversé les siècles parce qu'ils étaient de pierre. Mais ces constructions permanentes sont nées d'installations éphémères, probablement en bois, qui se déployaient dans le paysage approprié en fonction de la topographie, de la course du soleil et de la direction du vent. On construisait alors le théâtre comme on étale sa nappe pour un pique-nique à flanc de colline. L'art du paysage et celui du théâtre sont si intrinsèquement liés à l'espace où ils sont pratiqués qu'un seul mot peut décrire à fois la production artistique et le lieu qui les voit naître : en effet, le théâtre<sup>1</sup> et le paysage<sup>2</sup> désignent à la fois l'art et le lieu où cet art est pratiqué.

La perspective, la boîte à illusion du théâtre à l'italienne et le paysage comme thème pictural principal sont nés à la Renaissance d'une fascination pour le regard qui construit, qui affirme sa position dans le choix d'un point de vue en définissant ses limites. Le cadre de scène qui sépare alors le monde de l'illusion de celui des spectateurs au théâtre ou celui que les peintres utiliseront pour isoler une partie du paysage agissent comme la lentille du photographe ou quelque ouverture d'une *camera obscura* donnant accès à un autre monde que celui que nous habitons. Il y a l'observateur d'un côté et l'observé de l'autre, tous deux unis par le fil ténu du regard du premier sur le

second. Au 17<sup>e</sup> siècle, Nicola Sabbattini<sup>3</sup> installera littéralement ses fils dans l'espace, afin de s'assurer de la justesse de ses constructions perspectivistes, dont un spectateur unique tirera bénéfice. En effet, on construisait à l'époque pour celui qui occupait la loge centrale, généralement un monarque, seul témoin de la perfection de l'illusion de profondeur. Les spectateurs, répartis quant à eux hors de la construction optique, ne pouvaient que replacer mentalement les pièces du casse-tête à travers la vision unique de leur souverain. La meilleure place était le privilège d'un spectateur, le seul après Dieu à observer le monde de loin.

Le 20<sup>e</sup> siècle tentera de se débarrasser de ce cadre en faisant du lieu théâtral même la boîte noire de la cage de scène, intégrant machinerie et spectateurs en un même espace dans un désir de communion au cœur de l'expérience<sup>4</sup>. Malgré tout, la pratique nous a montré qu'il n'est pas nécessaire de construire le cadre de scène pour le faire exister. Le quatrième mur, comme l'appellent les acteurs, peut se tenir virtuellement entre deux mondes distincts. La configuration des sièges ou l'éclairage scénique peuvent l'ériger sans qu'aucune matière soit utilisée, et ce, peu importe la nature du lieu où se déroule la représentation. Il s'agit d'isoler un acteur ou de définir un espace par la lumière pour qu'un effet de cadrage se produise, pour que, comme au cinéma à travers les plans, notre regard soit guidé dans une direction donnée.

1. Voir Gay MCAULEY, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 6.

2. Voir Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116-1117.

3. Voir Nicola SABBATTINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942, p. 10.

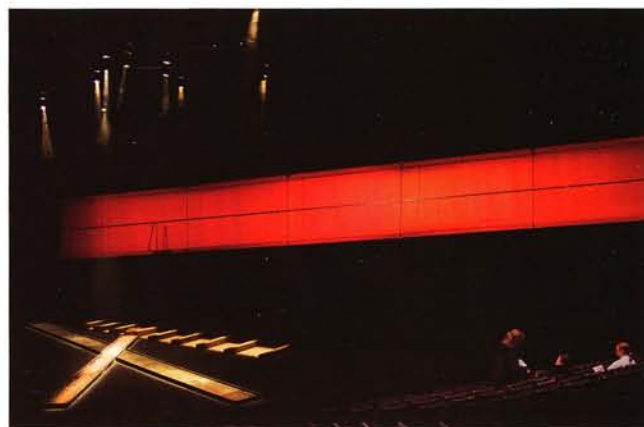
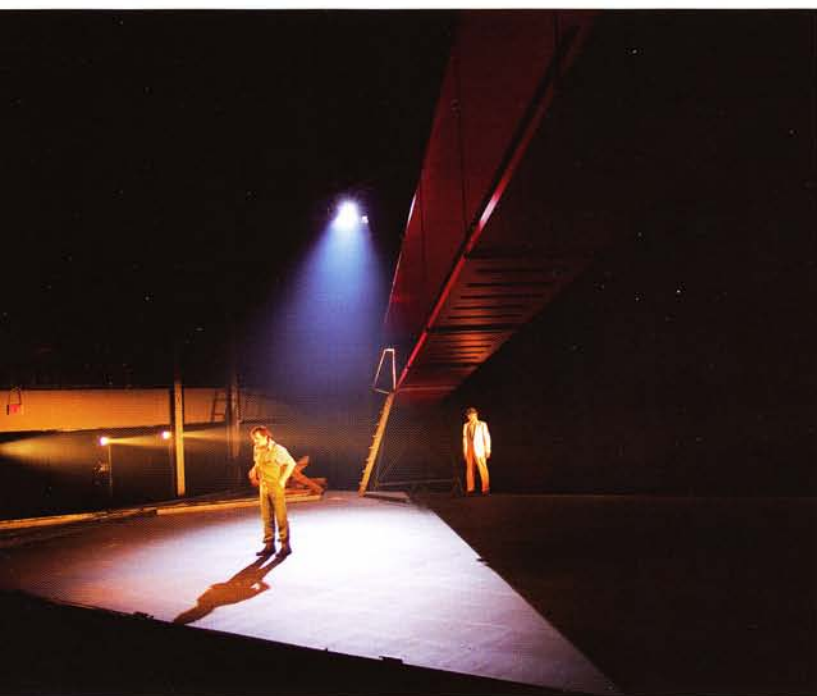
4. Voir Jacques POLIERI, *50 ans de recherches dans le spectacle*, Paris, Biro éditeur, 2006, 86 p.



L'art du 20<sup>e</sup> siècle, à travers le cinéma ou le cubisme par exemple, s'est efforcé de nous rendre acceptable un état de fait que ne pouvaient admettre nos ancêtres : la multiplication des points de vue. Depuis que Nietzsche nous a annoncé la mort de Dieu, nous assumons que notre regard est celui qui construit notre réalité. La représentation théâtrale d'aujourd'hui me semble avoir donné à la relation acteur-spectateur une place prépondérante, au centre de l'expérience elle-même, d'autant que l'univers virtuel dans lequel nous vivons nous isole physiquement de plus en plus. Nous sommes évidemment sur une scène, donc très souvent dans un monde imaginaire évoqué par quelques éléments ou même rigoureusement représenté. Mais avant tout, l'expérience théâtrale relève de «l'ici et maintenant», de la réalité de la présence coordonnée des acteurs et des spectateurs dans un même espace. C'est cette relation qui se trouve au centre de la réussite de la rencontre.

Encore aujourd'hui, la plupart du temps, on considère l'élaboration d'un espace scénique, qu'il s'agisse du bâtiment ou d'une scénographie, en fonction du point de vue d'un spectateur idéal. Pourtant, comme partout ailleurs lorsqu'il est question d'espace, les points de vue sont multiples au théâtre. Chaque spectateur bénéficie d'un cadrage unique, sans parler de celui des acteurs qui partagent physiquement le même lieu. Quand j'entre dans un théâtre, quel qu'il soit et quelle que soit sa configuration, j'ai l'attitude du promeneur qui, panier au bras, cherche un emplacement pour son pique-nique. Je fais le tour de la «colline», laisse voyager mon regard dans tous les sens,

flâne sur scène face aux sièges vides et tente par là de saisir le paysage qui m'est offert. Il s'agit alors pour moi de considérer l'espace tel qu'il se présente, de le construire du regard, d'en absorber les qualités, l'équivalent de la direction du vent et de l'orientation par rapport au soleil du théâtre grec. Il me faut découvrir dans quelle mesure il me sera possible d'y créer le lien qui me semble nécessaire au spectacle entre tous les êtres qui se trouveront dans l'espace simultanément. J'entends par là que ce regard ne se limite pas à une direction, qu'il tient compte de tous les cadrages possibles, de tous les points de vue réunis, qu'il tente de tendre toutes les ficelles reliant les êtres tant sur scène que dans la salle, quelles que soient les limites qui les séparent ou les unissent. J'aime m'imaginer parfois que je suis sur une colline en Grèce à embrasser le paysage du regard afin d'y découvrir la géographie idéale pour une rencontre unique et multiple à la fois.





# Architectures du spectacle

au Québec

Sous la direction de l'architecte Jacques Plante

Préface de Robert Lepage

