

Article

« De l'acteur au spectateur : la confrontation des *bios* scéniques? »

Philippe Beaufort

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 18, 1995, p. 15-30.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041257ar>

DOI: 10.7202/041257ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Philippe Beaufort

De l'acteur au spectateur: la confrontation des *bios* scéniques?

Lorsque l'acteur vise la participation active du spectateur, il doit faire face au minimum, à deux logiques pour élaborer sa création: celle qui régit son propre *bios* scénique et celle, toute différente, qui commande le comportement scénique du spectateur. Cet article pose les bases d'une réflexion pragmatique sur la *confrontation scénique* de ces deux logiques pour dégager des pistes utiles à la création spectaculaire.

Cette réflexion s'articule autour d'une création théâtrale que nous menons actuellement avec une actrice et deux acteurs, sans texte pré-établi. Le spectacle qui en résulte, *Le Bruit du sable qui monte*, a été conçu sur la base des improvisations des acteurs pendant les répétitions. Ce travail vise, à la représentation, à donner au spectateur un rôle actif dans la création. Il s'inscrit dans le cadre d'une recherche doctorale qui vise à démontrer qu'il est possible d'établir un modèle utile autant aux créateurs qu'aux analystes de la création théâtrale. Cette recherche s'intitule «Le Projet de la poétique de l'action».

1. Qu'entend-on ici par poétique théâtrale?

Todorov définit le terme *poétique* en regard de la pratique littéraire, comme:

- une théorie interne de la littérature;
- l'ensemble des choix faits par un auteur, parmi tous les possibles, pour instaurer une œuvre;
- un ensemble de codes normatifs construits par une école littéraire.

Puisque le spectacle vivant tient sa spécificité de la présence simultanée des créateurs et des spectateurs, et que la poétique apparaît comme un guide pour le créateur, nous proposons la définition suivante:

La poétique est un résultat à atteindre à(aux) la représentation(s) envers et avec le spectateur. Puisque ce résultat auprès des spectateurs ne peut jamais être vérifié à 100 % par quiconque, nous parlerons alors de projet poétique du créateur.

Cette définition permet de lire les projets poétiques des praticiens qui se succèdent. Toutefois, le statut *vivant* du spectacle théâtral pose quelques difficultés pour qui souhaite retracer ces projets poétiques. L'éphémère d'une représentation limite considérablement le champ direct des investigations. La solution qui consiste à se rabattre sur les écrits disponibles exige, elle aussi, des précautions, notamment en ce qui concerne les produits des non-praticiens du théâtre. Quelle que soit la rigueur avec laquelle ils ont été conçus, ces produits demeureront des opinions rhétoriques voire idéologiques plutôt que des justifications artistiques de et par la pratique. On souhaite, on le comprendra, s'éloigner de spéculations non vérifiables objectivement.

La revue des projets poétiques que je présente ne prétend pas à l'exhaustivité. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle et l'avènement du metteur en scène pour voir les praticiens transmettre leur expérience empirique à travers des écrits. L'intertextualité des propos dépasse souvent le simple échange de points de vue pour s'instaurer en véritables dialogues entre les artisans de la scène. Ces échanges sont précieux puisqu'ils éclairent, à travers le temps, les prémisses des choix artistiques des créateurs qui se suivent, i.e leurs projets poétiques.

En les examinant, on s'aperçoit que les praticiens de la scène, qui ont théorisé sur leur pratique, ont presque tous positionné — en velléités ou en réalisations — leur démarche de création scénique par rapport aux spectateurs dont le statut évolue au fil du temps.

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES? 17

Meyerhold (*la poétique de la Convention consciente*) et Taïrov (*la poétique de la Réception créatrice*) sont probablement les premiers praticiens à considérer, par écrit, le spectateur comme un participant potentiel à la création scénique. On sait qu'il se sont affrontés à plusieurs reprises sur ce sujet, Taïrov préférant circonscrire cette participation à la réception créatrice des grands textes alors que Meyerhold l'envisageait davantage comme une participation potentielle à l'action scénique.

Plus tard, dans le courant du théâtre politique, le spectateur conserve un statut actif puisqu'on l'oriente vers l'analyse de ce qu'on lui présente. On pense évidemment à *la poétique de la Dramaturgie sociologique* de Piscator qui cherche à «rendre évidente la structure intellectuelle» de l'œuvre dramaturgique. On retrouve en lui l'initiateur éclairé mais dans l'ombre de la notion de *Verfremdung* que développera Brecht (*poétique épique*) quelques années plus tard; en se distanciant de son personnage, l'acteur positionne le spectateur en observateur et lui évite, ainsi, d'être totalement «sous le charme»:

Ces personnages ne sont pas des héros auxquels on puisse s'identifier. Ils ne sont ni vus ni conçus comme des archétypes immuables de l'humanité, ce sont des caractères historiques, passagers, qui appellent davantage l'étonnement que le «Moi aussi, je suis comme ça». Le spectateur se trouve intellectuellement et sentimentalement en contradiction avec eux, il ne s'identifie pas à eux, il les «critique».

Dans les années 60, Augusto Boal (*la poétique de l'Opprimé*) prolonge cette vision en visant à redonner un pouvoir d'action au spectateur qu'il transforme, par étapes successives, en acteur plénipotentiaire de sa propre vie, prêt à agir dans l'histoire et la société. On se souvient des multiples formes théâtrales qui ont émergé de ce concept (théâtre-forum, théâtre-invisible, théâtre-journal, théâtre roman-photo, etc) et surtout le système du *joker* qu'il met au point dès 1956. Ce système présente conjointement le spectacle et son analyse, menée en cela par l'acteur-*joker*.

L'idée d'un spectateur actif se retrouve également chez les praticiens qui envisagent la représentation comme un lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs. On pense à Artaud (*la poétique de la Cruauté*) même si son apport est davantage programme plus que réalisation. Pour lui, le spectateur doit se retrouver placé «au milieu de l'action, enveloppé et sillonné par elle». Grotowski, de l'époque du Théâtre Pauvre (*la poétique de l'Autorévélation partagée*) formalise même cette rencontre sur un plan strictement humain. Pour lui, le spectateur doit pouvoir mener une auto-analyse et la représentation la favoriser:

Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui souhaite réellement, par la confrontation, avec le spectacle, s'analyser lui-même; [...] celui qui entreprend un processus sans fin d'autodéveloppement, dont l'inquiétude n'est pas générale, mais orientée vers la recherche de la vérité sur lui-même et de sa mission dans la vie.

Brook (*la poétique de l'Immédiate*), quant à lui, exprimait déjà en 1968 sa vision du théâtre par le célèbre «Théâtre = Rra pour Répétition, représentation, assistance». Cette équation traduit explicitement le passage de l'élaboration du spectacle à la représentation elle-même où le terme *assistance* désigne l'activité du metteur en scène pendant les répétitions et l'activité mutuelle de l'acteur et du spectateur pendant la représentation. Enfin, pour Barba (*la poétique de la Communication*), la représentation est en même temps véhicule et témoin d'une rencontre où le spectateur est sollicité en tant que créateur du sens de ce qu'il vit pendant le spectacle:

Plus le spectacle permet de faire l'expérience d'une expérience, plus il doit guider l'attention du spectateur afin que dans la complexité de l'action présente, ce dernier ne perde pas le sens de la direction, le sens du passé et du futur, en somme de l'histoire du spectacle, histoire non comme anecdote mais comme «temps historique» [...]. Créer la vie dramatique, c'est non seulement tresser les actions et les tensions du spectacle, mais c'est aussi monter l'attention du spectateur, les rythmes et les tensions, sans chercher à lui imposer une interprétation; [...] l'attention du spectateur doit elle aussi pouvoir vivre dans un espace tridimensionnel, soutenue par une dialectique qui lui appartient et qui constitue un équivalent de la dialectique qui gouverne la vie.

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES? 19

Plus récemment, il précise sa position de la façon suivante: «la matière première du théâtre n'est pas l'acteur, l'espace, le texte, mais l'attention, le regard, l'écoute, la pensée du spectateur. Le théâtre est l'art du spectateur».

Enfin, il serait difficile d'achever cette revue prestigieuse sans citer Kantor (*la poétique du Zéro*) dont le travail consistait justement à créer, à la représentation, un champ ouvert dans lequel la création artistique continue sa bataille. Sans pour autant le lui avouer explicitement, on attend ici du spectateur qu'il crée de toute pièce des relations artificielles qui n'existent pas dans la vie naturelle. Un extrait de Christian Drapron, retenu pour la justesse de son propos, l'exprime ainsi:

La poétique de Kantor doit s'entendre en son sens premier: elle est un «faire», une re-création impie qui vise à détacher êtres et choses de leurs ancrages prétendument naturels; [...] pas plus d'incarnation que d'œuvre d'art totale [...]. Mais une dramaturgie du déchet, de la «poubelle», une «mise au tombeau» plutôt qu'une mise en scène. Le théâtre de la mort n'opère finalement qu'un simulacre de la «mort de l'art» pour mieux permettre son retour; [...] il engage le spectateur lui-même en ce qu'il le soustrait au leurre de cette communauté vivante, sûre de ses enceintes, où il peut se croire ordinairement à l'abri du mal, de la peur, de la mort.

En conclusion de cette rapide revue des projets poétiques, on peut constater que le statut du spectateur évolue au fil du temps chez les praticiens qui ont théorisé sur leur pratique. De l'idée du quatrième créateur de Meyerhold jusqu'à la création de liens non naturels de Kantor, le spectateur semble de plus en plus sollicité comme cocréateur du déroulement spectaculaire auquel il est confronté. Ainsi, à la mesure des praticiens qui se succèdent dans le temps, les spectateurs créent par l'action.

Fort de ce constat, est-il alors possible, pendant l'élaboration du spectacle, de concevoir les actions du spectateur pour qu'il crée effectivement à la représentation? Certainement. Mais en ce qui me concernait, je ne savais pas vraiment comment m'y prendre ni à qui le demander. Alors, j'ai essayé, avec

deux acteurs et une actrice de concevoir un spectacle sur la base de cette redoutable question: comment et pourquoi faire agir le spectateur sans partir d'une histoire?

2. La réflexion issue de notre travail pratique

Quand on parle de l'action du spectateur de façon théorique, tout va relativement bien. Lorsqu'on souhaite bâtir une création théâtrale autour du spectateur et avec lui, une foule de problèmes se posent. C'est la raison pour laquelle on trouvera ici davantage de questions que de réponses. Par ailleurs, le «nous» employé à partir de maintenant désigne l'équipe de création.

Au départ de notre travail, nous sommes partis avec les contraintes suivantes: improviser sans texte préétabli, sans personnages préconçus et sans histoire en prenant comme point de départ le rapport au *temps* des créateurs. Nous avons alors essayé de répondre à cette question: comment organiser le comportement scénique du spectateur?

Quand on parle de comportement scénique, on fait surtout référence à celui de l'acteur décrit dans l'anthropologie théâtrale d'Eugénio Barba (*Canoë de papier*: 55). Selon lui, le *bios* scénique trouve son essence dans:

- l'amplification et la mise en jeu des forces qui sont en œuvre dans l'équilibre;
- la mise en jeu des oppositions qui régissent la dynamique du mouvement;
- l'application d'une incohérence cohérente, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une logique cohérente en elle-même mais non calquée sur le comportement quotidien;
- enfin, la rupture des automatismes et la recherche d'équivalences extraquotidiennes.

Cette énumération correspond au «quoi» et dans une certaine mesure au «comment». Ces notions ne sont évidemment pas transférables directement au

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES?21

niveau du spectateur. Si tel était le cas, il n'y aurait plus d'acteurs ni de spectateurs mais une danse des corps et de l'esprit. Quand on examine la *visée* du *bios* scénique, par contre le transfert partiel des notions est possible puisque, toujours selon Barba, le *bios* scénique de l'acteur vise à :

- avoir un corps en vie;
- rendre l'action précise et intéressante;
- donner cohésion et cohérence à la structure dramatique;
- soutenir la vie du spectateur dans un espace tridimensionnel.

Nous avons formulé l'hypothèse que ces quatre objectifs pouvaient concerner en partie le spectateur. On peut en effet construire le système spectacle pour que le spectateur ait un corps en vie, participe à rendre l'action intéressante, collabore à la cohésion et la cohérence de la structure dramatique, soutienne sa propre vie et celle des autres spectateurs dans un espace tridimensionnel. Nous avons au moins les objectifs à atteindre. Mais il nous restait à répondre au «comment»...

Nous avons tous fait l'expérience, au spectacle ou ailleurs, de la différence de notre propre comportement, selon que nous nous trouvons en public ou dans l'intimité de notre vie privée. Au cours d'une représentation, cette caractéristique a au moins deux conséquences très importantes sur le comportement scénique d'un spectateur:

- celui-ci peut avoir peur d'agir, provoquant des ruptures potentielles de la relation acteurs/spectateurs/spectacle;
- au contraire, il peut agir avec beaucoup plus d'amplitude qu'on ne l'avait imaginé, allant même jusqu'à exposer un ego qui risque de n'intéresser que lui-même.

Entre ces deux extrêmes intervient une foule de comportements qui risquent vite de tourner à l'anarchie ou à l'acte gratuit s'il ne sont pas circonscrits. Confrontés à cette réalité, nous avons donc envisagé d'assister le spectateur pour le guider dans ce parcours d'actions.

3. Qu'entend-t-on ici par «assister» le spectateur?

Nous y voyons au moins deux fonctions.

a) La première est une fonction d'*incitation*.

L'incitation, généralement véhiculée par les acteurs — mais pas uniquement par eux — vise les spectateurs pour qu'ils prennent conscience de leur possibilité d'agir à un moment donné du montage théâtral tout en leur indiquant la direction de cette action.

La configuration la plus simple concerne la gestion des déplacements des spectateurs dans l'espace physique mais elle peut s'étendre à l'activité cognitive.

Bien entendu, le résultat de cette incitation est à envisager en terme de probabilités et non pas en valeur absolue. Le spectateur doit rester libre d'agir. C'est aux créateurs, de gérer en anticipation ces espaces de liberté. Pendant l'élaboration de la création, ces actions sont donc toujours envisagées dans leur/s potentialité/s.

b) La seconde est une fonction de *contrôle*.

Cette fonction vise à contrôler et réguler le déroulement du système spectacle. Elle est assurée par l'ensemble des personnes physiquement présentes lors de la représentation, y compris les acteurs et l'ensemble de l'équipe technique.

Ce que l'on cherche à contrôler ne sont pas les spectateurs mais bien leurs actions, pour que le déroulement de la représentation soit aussi proche que possible du scénario d'actions-spectateurs qui a été prévu. L'élaboration de notre création a donc consisté à répondre aux questions suivantes: que se passe-t-il si les spectateurs ne réagissent pas à cette incitation-là? Que fait-on si la réponse du spectateur est à l'opposé de celle qu'on attendait à ce moment-là?

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES?23

En cherchant à y répondre, nous avons repéré quelques moyens de contrôle: l'utilisation du «corps fictif» (Barba) de l'acteur, la répétition de consignes simples et précises, qu'elles soient verbales, écrites et/ou gestuelles, la réalisation par les acteurs de l'action attendue des spectateurs, la réalisation d'une action antagoniste, l'utilisation des temps de réaction des spectateurs, l'utilisation des supports types éclairage et musique. Ces moyens restent à être précisés.

En conclusion de cette fonction d'assistance, les points suivants nous sont apparus importants:

1. Les deux fonctions peuvent être utilisées en symbiose, la fonction d'incitation pouvant se substituer à la fonction de contrôle: une action nouvelle peut réorienter le résultat d'une action précédente des spectateurs.

2. Il semble primordial de toujours raisonner selon la dialectique groupe/individu: un spectateur peut entraîner le groupe, le groupe peut amener également un spectateur à agir.

3. L'acteur tient un rôle primordial dans cette dynamique (écoute, compréhension de l'évolution possible de l'action des spectateurs). Dans cette optique et pour l'acteur, assister le spectateur ne découle-t-il pas d'un nouveau type de distanciation puisqu'il doit à la fois jouer et contrôler les actions de ce spectateur?

4. Assister le spectateur à agir?

Au départ de notre travail de recherche, la consigne suivante d'improvisation avait été donnée aux acteurs: «Vous êtes acteurs et les spectateurs entrent dans la salle: Que se passe-t-il? Que faites-vous avec eux?»

Très vite, nous nous sommes rendus compte des limites de cette approche. Tout ce que nous trouvions à faire faire aux spectateurs restait très limité aux déplacements aux actions purement physiques, ce qui risquait de diminuer l'intérêt général. À mon avis, nous avons touché là l'équivalent d'une notion connue en anthropologie théâtrale: *la banalité du corps quotidien* de l'acteur mais cette fois appliquée aux spectateurs. En effet, pour Barba, l'acteur qui ne rentre pas dans une logique extraquotidienne n'a à présenter que la banalité de son corps quotidien, avec son lot de stéréotypes. En est-il de même pour le spectateur? Probablement; non au niveau du corps fictif, mais peut-être à celui des *actions fictives* — que nous préférons appeler actions potentielles — qui prennent évidemment leur point de départ dans son activité cognitive de raisonnement et d'interprétation. En d'autres termes, il s'agit pour nous de définir une participation au spectacle du spectateur qui dépasse la réalisation d'actions uniquement quotidiennes.

En poursuivant cette réflexion, nous sommes aperçus que nous ne voulions pas faire faire quelque chose au spectateur car cela devenait vite inintéressant pour lui et pour les acteurs. Ce que nous voulions, c'était faire quelque chose *avec* le spectateur.

En repositionnant ainsi cette approche, nous avons bouleversé notre façon de travailler, resituant le spectateur au centre du réseau d'actions potentielles. Nous n'avons plus pris *l'interaction acteurs/spectateurs* comme modèle de création mais bien *l'interaction des actions* des acteurs avec celles des spectateurs.

Nous pensons avoir trouvé là le moyen de faire progresser le déroulement de la représentation en prévoyant des actions à forte confrontation parce que

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES?25

dialectiques. Enfin, nous savions où placer le spectateur dans le champ de forces ainsi créé.

En conclusion, on retrouve ici la notion de conflit propre à l'écriture dramaturgique et à sa mise en place mais en la rendant active du point de vue scénique. Prenons l'exemple d'*Antigone* où le spectateur est sollicité à résoudre cognitivement le conflit Antigone/ Créon. On peut penser qu'il cherchera à prendre position pour l'un ou pour l'autre, qu'il cherchera à évaluer la pertinence des positions des deux protagonistes. Ce travail cognitif se poursuivra même au-delà de la représentation, en pensée.

Ce que nous cherchons à faire, c'est solliciter le spectateur pour que son action (un raisonnement, une action observable) rentre potentiellement en conflit avec celle des acteurs. On essaie donc de prévoir une prise de position (cognitive et physique) du spectateur.

5. Agir avec le spectateur, oui, mais que fait-on?

Au stade où nous en étions, nous savions que nous voulions agir avec le spectateur et le lui faire comprendre explicitement. Que devaient faire les acteurs pour que le spectateur puisse agir également?

Poser cette question de la motivation des actions des acteurs, c'était s'apercevoir des limites de la consigne originelle (vous êtes acteurs, les spectateurs entrent, que faites vous?): le réseau des actions que nous proposons aboutissaient toutes au présent physique voire corporel du spectateur, ce qui est bien mais pas suffisant. Nous nourrissions son corps sans nourrir son esprit.

Sur la base d'improvisations, nous avons donc développé des personnages (corps fictifs) en motivant leur présence du point de vue des spectateurs. La question était donc la suivante: en quoi les spectateurs (fictifs) sont-ils indispensables aux personnages? Enfin, en confrontant les personnages entre eux, nous

avons pu ainsi repérer des zones fictives d'opposition et, en conséquence, des actions contradictoires potentielles des acteurs mais aussi des spectateurs.

Nous avons ainsi tissé un réseau d'actions dynamiques dans lequel nous avons placé le spectateur «encore fictif» en lui demandant de prendre position par l'action, c'est-à-dire d'agir dans la direction d'un personnage ou dans celle d'un autre.

6. Agir avec le spectateur: quel critère d'arrêt?

Jusqu'où peut-on emmener le spectateur dans ce réseau d'actions réelles et fictives? Surement très loin, à condition cependant de prendre quelques précautions. À force de contrôler le spectateur, la risque de frustration de celui-ci risque d'augmenter. Nous nous sommes donc donné comme règle d'agir avec lui jusqu'à ce qu'il atteigne cette zone d'action où il pourrait agir de façon autonome, sans l'aide des acteurs mais aussi sans contrôle. Cette étape devait donc terminer le spectacle.

7. Retour aux notions de contrôle et d'incitation

Il nous est apparu très difficile mais possible de nous servir du corps fictif de l'acteur comme véhicule de ces deux fonctions. L'imaginaire qu'il véhicule contribue à guider le spectateur dans la construction de son propre imaginaire en favorisant voire stimulant les multiples interprétations que ce spectateur peut faire pendant le déroulement du spectacle.

À notre avis, pour être effectif, ce guidage doit comporter une phase d'apprentissage, tout au long du spectacle où le spectateur:

- apprend qu'il peut agir sans crainte;
- comprend les limites qu'il ne doit pas dépasser;

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES?27

- comprend qu'il n'agit pas sur les acteurs ni même sur les personnages mais bien sur le déroulement du spectacle.

Quand l'ensemble de ces conditions sont réunies — et on reconnaît ici une partie du *projet poétique de l'action* — le spectateur est prêt à agir non seulement dans l'action du *spectacle* qui se déroule mais aussi dans l'action de l'*imaginaire* qu'il contribue à créer. Le spectateur se déplace alors autant dans l'espace physique que dans l'espace dramatique.

En terme d'élaboration de la création, la difficulté principale réside dans la présence fictive (i.e en objet de pensée) du spectateur et le *Work in progress* demeure inévitable, ne serait-ce que pour faire des essais avec le spectateur. En terme de jeu des acteurs, la difficulté réside dans le fait qu'en plus de contrôler les actions des spectateurs, on leur demande aussi de jouer.

8. Conclusion provisoire.

Poursuivre cette réflexion, notamment en analysant les données issues de cette recherche qui n'est pas achevée, c'est continuer de questionner en même temps trois niveaux interdépendants.

a) le niveau théorique

Puisque nous centrons notre travail de création autour d'une unité de base qui est l'action, analyser notre processus suppose de faire appel aux théories qui placent l'action au centre de leur problématique sous sa forme dynamique. Les théories basées sur les prémisses peirciens du signe apparaissent prometteuses pour forger nos propres outils de modélisation dans une direction pragmatique, à savoir concevoir les effets de notre objet sur l'interprète, ici le spectateur.

Dans cette optique, cette recherche s'inscrit dans deux courants théoriques:

- celui de l'activité située qui s'intéresse à la relation entre cognition et action;

- celui de la pragmatique théâtrale qui s'intéresse notamment au comportement scénique des entités présentes à la représentation. L'anthropologie théâtrale, qui s'intéresse au comportement de l'individu en situation de représentation, trouverait là une ouverture qui me semble intéressante. On peut en effet considérer le spectateur comme un individu en situation de représentation, selon des lois propres, différentes de celles qui régissent le *bios* scénique de l'acteur mais qu'il reste encore à découvrir.

b) le niveau méthodologique

En termes méthodologiques, comprendre l'évolution de ce travail suppose assister à toutes les phases de son élaboration, c'est-à-dire analyser le processus de création plutôt que le produit fini représentation. C'est d'ailleurs une tendance de plus en plus marquée dans les recherches en théâtreologie (voir à ce sujet les travaux de Hébert et Perelli de l'Université Laval) qui cependant utilisent d'autres outils d'analyse.

La prise de données suppose qu'elle soit axée sur l'action en cours des créateurs et des spectateurs pendant le déroulement de la représentation. Cette étape d'analyse des actions effectives au cours des représentations permet de faire le pont entre la problématique théorique et artistique puisque les données recueillies permettent d'enrichir le champ théorique alimenté par la pratique tout en permettant de vérifier les effets des décisions artistiques.

c) le niveau artistique

- Évidemment, le concept scène-salle explose littéralement. Seuls restent des entités agissantes, plus ou moins spécialisées dans le jeu et la création. La scénographie et les moyens techniques doivent être très souples.

DE L'ACTEUR AU SPECTATEUR: LA CONFRONTATION DES BIOS SCÉNIQUES? 29

- En termes d'élaboration de création, la téléologie du spectacle suppose qu'elle soit présentée clairement aux acteurs et, de là, à la conscience du spectateur.

- La présence des actions du spectateur constitue un objet de pensée a priori et non plus a posteriori des créateurs qui élaborent la création. Le spectateur est appréhendé à travers l'action potentielle qu'il peut être amené à réaliser.

- Le spectateur renforce ici son statut de créateur dans l'esprit de ceux qui élaborent la création qui peut aller jusqu'à reconnaître l'autonomie de sa création en cours de spectacle mais aussi après le spectacle. Ce faisant, le spectateur se distingue des autres créateurs par un niveau de spécialisation dans la création.

- À mon avis, cette approche permet de préparer conceptuellement l'utilisation artistique de la réalité virtuelle. En effet, ce nous cherchons en essayant de faire agir le spectateur, c'est de repérer comment celui-ci peut agir — en collaboration avec les acteurs — avec une réalité qui n'est pas matérialisée, produite uniquement par sa capacité de manipuler des symboles. C'est ce que permettra de faire la réalité virtuelle, avec des moyens plus sophistiqués.

Références bibliographiques

- ANFIAC (sous la dir. de Georges BANU): *Kantor, un artiste à la fin du XX^e siècle*, Actes Sud, Paris, 177 p.
- ARTAUD, Antonin: *Le Théâtre et son double*, Folio, Paris, 1964, 251 p.
- BARBA, Eugenio: *Le Canoë de papier*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries, n° 28-29, Lecture, 1993, 240 p.
- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE: *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Des champs-Pria, Bouffonneries - Contrastes, Cahilac, 1985, 210 p.
- BOAL, Augusto: *Le Théâtre de l'Opprimé*, Maspero, Paris, 1977, 209 p.
- BRECHT, Bertolt: *Écrits sur le théâtre*, t. 1, L'Arche, Paris, 1979, 659 p.
- BROOK, Peter: *L'Espace vide*, Éditions du Seuil, Paris, 1977 [1968 pour l'édition anglaise originale], 187 p.

- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 106-112.
- GROTOWSKI, Jerzy: *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, 222 p.
- MEYERHOLD, Vsevolod: *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, vol. 1, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973-1992, 337 p.
- PISCATOR, Erwin: *Le théâtre politique*, trad. Arthur Adamov, L'Arche, Paris, 1962, 275 p.
- TAÏROV, Alexandre: *Le Théâtre libéré*, trad. Claudine Amiard-Chevrel, La Cité-l'Âge d'Homme, Lausanne, 1974, 274 p.