



HAL
open science

Du principe d'adhésion dans la représentation théâtrale : des Anciens à une expérience de neurosciences cognitives

Yannick Bressan

► To cite this version:

Yannick Bressan. Du principe d'adhésion dans la représentation théâtrale : des Anciens à une expérience de neurosciences cognitives. Sciences de l'Homme et Société. Université de Nanterre - Paris X, 2008. Français. NNT : . tel-00462376

HAL Id: tel-00462376

<https://theses.hal.science/tel-00462376>

Submitted on 9 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

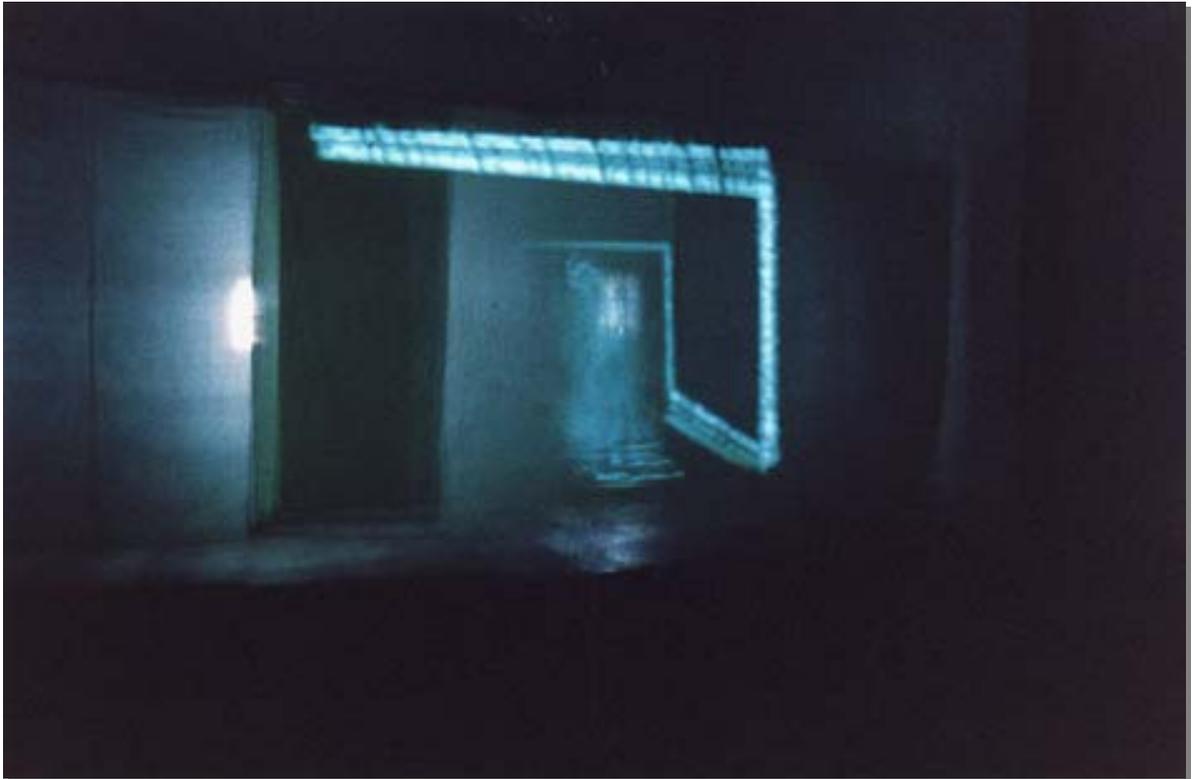
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris X-Nanterre.
U.F.R. Lettres, Langues, Arts du Spectacle.
2008.

Du principe d'adhésion
dans la représentation théâtrale

Des Anciens à une expérience de neurosciences cognitives.

Par Yannick Bressan



Thèse de doctorat sous la codirection de
M. Christian Biet et de M. Gilles Cohen Tannoudji.

Université de Paris X-Nanterres.
U.F.R. Lettres, Langues, Arts du Spectacle.
2008.

Du *principe d'adhésion*
dans la représentation théâtrale

Des Anciens à une expérience de neurosciences cognitives.

Par Yannick Bressan

Thèse de doctorat sous la codirection de
M. Christian Biet et de M. Gilles Cohen Tannoudji.

Merci, grand merci, à Monsieur Christian Biet qui a accepté de diriger mes recherches. Il a su avec patience et confiance me guider sur la voie d'un travail rigoureux. Chaque jour, et pour longtemps encore, je profite des fruits intellectuels qu'il m'a permis de cueillir.

Merci, immense merci, à Monsieur Gilles Cohen-Tannoudji, qui a su me faire confiance et diriger mes recherches d'un point de vue scientifique (mais pas seulement !) en me donnant la force que nécessite une telle entreprise par sa chaleur humaine, sa finesse et sa pertinence.

Merci à ma famille, papa, maman, Leslie et ma racine essentielle sans laquelle rien de cette belle aventure n'aurait été possible : Amélie, ma grand-mère. *Si loin, si proche.*

Merci à ma très (très) chère Karine Fuks de m'avoir présenté son frère, « colbiness Gadi », sans lequel ce travail ne serait probablement pas allé aussi loin dans la transdisciplinarité et se serait limité à un « simple » catalogue « théâtre et nouvelles technologies ». Merci Gadi pour ta sensibilité et ton intelligence. Merci Karine pour ton soutien sans failles, pour ta présence à jamais là, et pour avoir cru en moi comme personne. Merci d'être toi. Merci à la famille Fuks en général pour son soutien actif (ah ! Claude, que de discussions...).

Merci spécial à Jean-Pierre Perchellet pour son temps, son énergie, son attention bienveillante, ses conseils éclairés, bref, pour m'avoir offert, quatre années durant, un cadre de travail et de réflexion riche et unique.

Merci à Gaël Chaillat, comédien comme il en existe peu. Merci Gaël d'avoir été là, d'avoir donné tant de toi. Merci pour ton talent, ton acuité, tes prises de risques qui font de toi l'être rare que tu es.

C'est avec beaucoup de respect et de gratitude que je tiens à remercier Madame Marie-Noëlle Metz-Lutz pour son engagement dans cette étude, son intelligence vive et sa précision.

Lorsque l'on évoque l'engagement il en est un, incontournable, que je tiens à saluer ici, celui d'Hélène Otzenberger qui m'a offert, sans compter, son temps, son énergie, son talent et qui

a particulièrement veillé à la réussite de cette expérience. Merci pour son humanisme et son optimisme rafraîchissant et souvent « remoralisant ».

Corine Marer pour les excellentes acquisitions en IRMf qui ont favorablement contribué à la réussite de cette aventure.

Merci au professeur Daniel Grucker pour sa confiance et sa curiosité. Il m'a ouvert les portes de son laboratoire et a donc contribué de façon significative à la réalisation de cette étude. Sa curiosité et son intelligence, bien trop rares en ces temps de cloisonnement et d'enfermement intellectuel, sont un véritable souffle d'air frais dont le monde de la recherche à tant besoin.

Béatrice Picon-Vallin pour m'avoir transmis le goût de la recherche rigoureuse. Merci à Martine de Rougemont pour m'avoir soutenu et m'avoir apporté le secours administratif, certes, mais aussi intellectuel, à des moments difficiles.

Merci à ma très chère Mirella Patureau pour ses conseils, nos discussions, nos promenades, pour m'avoir présenté Kirikou et pour m'avoir hébergé. Elle fut une alliée précieuse de cette entreprise.

Grand merci à Renée Pouyfaucou et Éric Emery pour leurs encouragements et leur aide active.

Merci au Panza *team*, Olivier, Jean-Claude, Thierry qui, durant des années, sur le ring, m'ont donné la force et la confiance nécessaires pour avancer, toujours debout. Merci spécial à Angel pour s'être toujours montré curieux et attentif à l'évolution de mon travail et de mon état moral. Vous êtes une super équipe les gars ! Trop rare.

Une pensée pleine de gratitude pour Pierre Jérôme Adjedj, qui m'a, à plusieurs reprises rendu les services qui ont allégé mes soucis et dont les discussions ont construit des espaces essentiels d'humanité.

Mille (et un) mercis à Madame Dreyfus (Mimi) pour son soutien sans failles et son aide précieuse. Ils sont (trop) rares ceux qui, toujours, sont là !

Lorsque l'on évoque une rareté d'humanité comment ne pas mentionner Bruno Schaeffner, que je tiens, ici, à remercier vivement pour son écoute active.

Didier Friedrich pour le chemin qu'il a su me faire partager (amorcer) vers l'être, principe fondamental de vie, pour sa sensibilité à l'étude et l'humanité exceptionnelle qu'il en tire.

N'oublions pas de « réparer le monde ».

AVANT-PROPOS

Un Rabin se rend à dos d'âne à Khelm quand il voit trois jeunes hommes manifestement affligés près d'un troupeau d'ânes.

– Qu'est-ce qui vous arrive mes amis? demande le Rabbi.

Le plus âgé des trois hommes répond : « Notre père est mort.

– Qu'il soit béni ! Je compatis à votre douleur. Mais il a dû vous léguer quelque chose.

– Oui, dit le jeune homme, ces dix-sept ânes. C'est tout ce qu'il avait. »

Le Rabin sourit alors.

– Réjouissez-vous ! Qu'est-ce qui vous préoccupe donc tant ?

– Vous comprenez Rabbi, continu le plus âgé des trois frères, selon sa volonté, je devrais recevoir la moitié de son bien, mon cadet, un tiers, et le plus jeune de nous trois, un neuvième. Mais de quelque façon que nous essayions de distribuer ces ânes, nous n'y arrivons jamais.

– C'est tout ce qui vous ennuie mes amis ? dit le Rabin.

Alors prenez mon âne un instant, et voyons ce que nous pouvons faire.

Des dix-huit ânes que compte maintenant le troupeau, le plus âgé des frères reçoit la moitié, c'est à dire neuf ânes ; il en reste donc neuf. Le frère suivant reçoit un tiers des dix-huit ânes, c'est-à-dire six ; il en reste trois. Et, puisque le dernier frère reçoit un neuvième des dix-huit ânes, c'est-à-dire deux, il reste un âne. C'est celui du Rabbi qui monte dessus et s'en va en saluant de la main les trois frères heureux.

Heinz von Foerster commente : « La réalité, comme le dix-huitième âne, doit devenir superflue¹. » Ce travail, par l'expérience du théâtral et des sciences cognitives, veut mettre en évidence, non la superficialité de la réalité mais bien son essentielle relativité, liée à la perception qu'en a le sujet.

¹ Cette histoire nous est inspirée par L. Segal in *Le Rêve de la réalité*, Paris, Le Seuil, 1990, pp. 7-8.

INTRODUCTION

Si l'on se pose la question de l'adhésion d'un sujet au cours d'une représentation théâtrale traditionnelle, autrement dit, fondée sur les principes du théâtre dit « dramatique », surgit immédiatement la question du phénomène de la perception d'une réalité (théâtrale), mise en parallèle avec la « réalité proche¹ » du sujet. En d'autres termes, lorsque l'adhésion est effective lors d'une représentation théâtrale, « l'objet mental » de la représentation que se construit le sujet percevant est, par instant, supérieur aux perceptions de la réalité qui lui est immédiatement accessible. C'est là qu'intervient le *principe d'adhésion* : lorsque le spectateur perçoit Hamlet à la cour d'Elseigneur alors qu'il n'a, face à lui, qu'un comédien évoluant sur un plateau vide.

Comment cette substitution de réalités s'opère-t-elle ? Le metteur en scène, par son travail visant à faire émerger une réalité constituée d'événements théâtraux, entraîne-t-il une action particulière dans la perception d'une réalité spécifique en train de se dérouler ? Le texte engage-t-il physiologiquement et neurologiquement le spectateur ? Quels sont les éléments neuro-anatomiques mis en œuvre dans l'adhésion du spectateur à la réalité théâtrale ?

Pour tenter de mettre en évidence le *principe d'adhésion* en action lors d'une représentation théâtrale, il est nécessaire autant qu'il est possible, d'isoler le phénomène. L'idée qu'existe un monde extérieur à une communauté de participants est vérifiable au théâtre. Là où la philosophie et la physique buttent sur l'impossibilité de l'expérience, le théâtre propose un terrain d'expérimentation probablement fécond et qui peut être éprouvé grâce aux outils dont disposent les neurologues.

¹ La « réalité proche » est celle immédiatement accessible à nos sens, à la différence de la « réalité ultime » des physiciens, concept plus exclusivement scientifique.

Il n'est bien évidemment pas question de considérer les images par résonance magnétique fonctionnelles comme l'outil scientifique permettant des conclusions qui se veulent définitives en recherches cognitives, comme en recherches théâtrales, transformant la moindre découverte en axiome, ni de l'utiliser comme seul et unique moyen d'investigation. Il n'en reste pas moins que le recours au scanner permet d'ouvrir des pistes rarement explorées lorsqu'il s'agit d'étudier le rapport d'un sujet à sa réalité. C'est là un moyen d'amorcer une réflexion phénoménologique en parallèle à des investigations neurologiques et cognitives et, du point de vue du théâtre, de proposer une réflexion qui fasse quelque place au cognitivisme, sans pour autant minorer ou renoncer à la recherche sociologique, historique, anthropologique et esthétique.

Le *principe d'adhésion* ne peut être présenté comme une quelconque vérité immuable mais bien comme un point de départ possible à une interrogation fondamentale que la représentation théâtrale permet d'appréhender : quels sont les processus qui me font accepter *ma* « réalité proche » comme *la* réalité ? *la* « réalité proche » comme *ma* réalité ?

Cette question sous-tendra l'ensemble de ce travail. Pour avancer sur le chemin de la, ou des réponse(s) à cette question, il s'agit d'envisager le théâtral comme tube à essais d'*un* réel dans le cadre du théâtre occidental traditionnel. En effet, la réalité théâtrale est circonscrite dans l'espace et dans le temps. Elle est soumise à des lois et à des phénomènes mis en place (en scène) par des individus, et repérables scientifiquement.

Les enjeux de cette étude sont multiples. Il s'agit de poser l'adhésion comme phénomène fondamental à l'émergence du théâtral tel qu'il est généralement entendu en occident. Par ailleurs, tenter de déterminer les zones cérébrales en correspondances lorsqu'un sujet accepte (a la « volonté de croire² ») de percevoir le personnage au-delà de sa vision de l'acteur, c'est, peut-être, approcher des domaines aussi variés que la communication (par l'adhésion aux mérites d'un produit), la sociologie (par l'adhésion à une classe ou à un fait social), la politique (par l'adhésion à une idée), l'armée (par la propagande), la médecine (en prenant la question *a contrario* : qu'est-ce qui fait que des personnes n'adhèrent plus à notre réalité commune ?)...

Après la mise en perspective historique des éléments montrant qu'on a, très tôt, cherché à « faire croire » au spectateur en la réalité théâtrale, après avoir défini et analysé la

² Voir W. James, *La Volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2005, pp. 39-64.

représentation au second degré, à laquelle il a fallu recourir, pour des raisons techniques, lors de l'expérience³ de mise en évidence du *principe d'adhésion*, conduite à l'Hôpital civil de Strasbourg, l'analyse des résultats obtenus suggère un élargissement philosophico-esthétique engageant le concept d'« adhésion au représenté ». Cette approche, *via* une « expérience pilote », permet de poser les premiers jalons neurophysiologiques et phénoménologiques de l'adhésion au réel.

Loin de chercher à réduire la question à celle d'un localisationnisme manichéen, en octroyant un effet neurologique à une zone précise du cerveau, il reste qu'un neurodynamisme est plus certainement en action qu'une quelconque zone cérébrale affectée à l'adhésion !

Sans aboutir à une localisation neurophysiologique, les micro-sites assurent aux événements mentaux un taux de production et d'efficacité comparable aux champs de probabilité de la mécanique quantique. J. Eccles instaure une analogie entre la mécanique quantique et la neurophysiologie afin de donner aux états mentaux une probabilité d'existence sans la localisation réductionniste⁴.

Une localisation des aires cérébrales en interdépendances (interactions ?) lors de l'adhésion permet, probablement, d'aller plus loin encore dans la compréhension ontologique de l'*être* au monde.

Le projet de recherche proposé ici mêle donc des outils aussi différents et complexes que l'esthétique, la philosophie, la psychanalyse, les sciences cognitives et les sciences dites « dures », la physique quantique ou la neurologie, par exemple. Sans être spécialiste dans chacune de ces disciplines, on peut cependant tenter d'établir des liens entre elles⁵ pour mettre en évidence les éléments constitutifs du *principe d'adhésion*.

De fait, il est délicat de déterminer, sans recourir aux « sciences dures », le rapport intime qu'entretient une « personne spectatrice de son propre jeu scénique⁶ », question qui pose un problème aux scientifiques⁷ et appelle une réflexion phénoménologique, esthétique et philosophique ?

³ Il convient de signaler que la pièce retenue pour le paradigme expérimental inscrit cette étude dans une expérience de théâtre occidental « dramatique ».

⁴ B. Andrieu, *La Neurophilosophie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1998, p. 43.

⁵ Avec l'aide, pour les recherches théâtrales, esthétiques et les sciences humaines de Monsieur Christian Biet et, en ce qui concerne les sciences « dures », de Monsieur Gilles Cohen-Tannoudji.

⁶ J.-P. Gonthier, *Théâtre de veille et théâtre de songe. Essai de dialectique de la conscience*, Neuchâtel, Ed. Du Griffon, 1950, p. 65.

⁷ C'est le problème soulevé par Werner Heisenberg et son *principe d'indétermination* dont nous reparlerons.

Certes, les ombres et les tensions existant entre le matériel et l'immatériel, entre le visible et l'invisible, appliquées au théâtral, soulèvent nombre d'interrogations : la virtualité du personnage dépend de l'actualité du comédien, tout comme l'actualité du spectateur va de pair avec la force évocatrice et représentationnelle de son imaginaire.

Une intuition primordiale, installant le sujet au cœur du phénomène d'adhésion, m'a donc poussé à poser la question d'un principe fondamental selon lequel, par le jeu de la conscience, s'opérerait une déformation de la (com)préhension du réel qui le rendrait « lisible⁸ », qui permettrait d'y adhérer. En effet, sans cette déformation, le réel ne serait qu'ondes et particules⁹.

N'en est-il pas de même au théâtre ? Sans ce principe, ne serait-il pas uniquement démonstration laborieuse où l'illusion de réel à laquelle le sujet adhère ne serait qu'une vue de l'esprit ? Or, nous savons qu'empiriquement et dans la plupart des cas, « quelque chose » se passe au cours d'une représentation théâtrale. Cette adhésion du sujet à une dimension spatio-temporelle spécifique confère au théâtral le statut de laboratoire du « réel proche ». Analyser le théâtral, sa construction, se rapprocher de ses composantes et tenter d'élucider les mystères de son émergence, permet peut-être d'approcher la construction phénoménologique du réel.

Pour cela, il convient, tout d'abord, d'explorer, au travers de l'histoire, les premières pistes représentationnelles de la volonté des artistes dramatiques de faire adhérer le spectateur à la réalité théâtrale. Sans être exhaustif, il s'agit de présenter quelques exemples représentatifs de la volonté d'entraîner le spectateur à adhérer au drame en train de se dérouler sous ses yeux, depuis Eschyle jusqu'à l'utilisation d'Internet au sein du spectacle vivant. Le recours aux nouvelles technologies soulève alors la question de la re-représentation dans le théâtre occidental contemporain, tel que l'illustre l'exemple des créations du groupe e-toile. Une présentation de ces premiers spectacles interactifs et en direct sur Internet permettra de poser la question de la « présence à distance ». C'est précisément par ce type de représentation, en direct et à distance, que le sujet-spectateur accède à la représentation théâtrale lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*. La *représentation au second degré* s'inscrira ainsi dans le questionnement sur la puissance d'existence du théâtral et/ou sur son existence en puissance.

⁸ « Lisible » dans le sens « d'accessible à nos sens ».

⁹ Cf. G. Cohen-Tannoudji (dir.), *Le Réel et ses dimensions*, Paris, EDP sciences, 2003.

L'utilisation du « levier réseau informatique » à des fins spectaculaires permet d'envisager les bouleversements esthétiques induits par une représentation à distance ainsi que les différences et les ressemblances existant entre une représentation traditionnelle et une *représentation au second degré*. Forts de la description et de l'analyse des subtilités séparant et rapprochant ces deux types de représentation, il devient possible d'envisager une recherche sur l'adhésion dont l'un des enjeux majeurs est fondamentalement théâtral, représentationnel.

Comment mettre en évidence ce processus cognitif appliqué au théâtre ? Un paradigme expérimental peut être imaginé pour mettre en évidence le *principe d'adhésion*. Une pré-expérience réalisée au Théâtre national de Strasbourg lors de la représentation de *Vétir ceux qui sont nus* de Pirandello, donne quelques pistes, exclusivement physiologiques, permettant d'engager l'équipe scientifique sur la voie de l'expérience principale, menée en laboratoire, au sein de l'Hôpital civil de Strasbourg, réunissant travail artistique, technique et neurologique. Cette « expérience pilote », pour laquelle un dispositif théâtral a été recréé afin de mettre en évidence, par l'utilisation de l'imagerie cérébrale fonctionnelle couplée à l'électrocardiogramme, le principe recherché lors d'une représentation, peut être confrontée, commentée et illustrée par les différents participants de cette étude *in vivo* sur l'adhésion aux événements théâtraux.

Enfin, une réflexion phénoménologique sur le théâtral et ses composantes s'impose à la lumière des résultats de l'expérience sur le concept d'adhésion. Que peut-on entendre par la notion d'« énergie » au sein du champ théâtral ? Qu'est-ce que la réalité théâtrale ? Peut-on considérer une oscillation fondamentale comme constituante essentielle du présent de la représentation ? Des réponses à ces interrogations découle la question de l'émergence d'une réalité et du fondement même de la perception qui engage le *principe d'adhésion*, clef de voûte d'un système représentationnel. Cette idée conduit à envisager le rapport du sujet à l'objet sous un angle particulier, en dégagant une notion philosophique que le *principe d'adhésion* permet de constituer et d'étoffer.

Le théâtral est alors, dans cette perspective, un véritable champ expérimental du réel qui permet de mettre en évidence les processus cognitifs, donc de comprendre le *principe d'adhésion* en œuvre chez un sujet assistant à la représentation d'une réalité (ici théâtrale).

PREMIERE PARTIE

LA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE THEATRALE ET SES IMPLICATIONS : DE LA GRECE ANTIQUE AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES

Je dis simplement que quelque chose de considérable, de fondamental nous échappe, que nous connaissons peut-être un jour, que nous ne connaissons peut-être jamais, mais qu'au moins nous avons le devoir de chercher !

(A. Delaunay, « Originalité biologique de l'homme » in *Humanisme* n° 91, mars-avril, Ed. Edimaf, 1972, p. 25.)

La représentation au second degré, telle qu'on peut l'envisager aujourd'hui, en pensant à l'utilisation d'écrans sur la scène ou de l'outil Internet, trouve ses racines dans une histoire riche en exemples de jeux confrontant la perception du public avec la « réalité » de l'image proposée au cours de la représentation dramatique. On trouve alors, au travers de l'histoire, un certain nombre d'éléments, de pistes qui illustrent ce que nous pouvons voir aujourd'hui lorsqu'il est fait recours aux nouvelles technologies sur la scène. Ce sont peut-être là les fondements de la re-représentation que nous verrons à l'œuvre dans l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*.

CHAPITRE PREMIER

AUX SOURCES HISTORIQUES DU PHENOMENE

**DE LA MISE EN ABYME DE LA REPRESENTATION THEATRALE :
LES CHANGEMENTS MODAUX SUBSTANTIELS DE (SUR)PRESENCE**

Existe-t-il un monde au-delà – en deçà – du monde visible ? Très tôt, les philosophes ont eu cette intuition qu'un monde « idéal » s'incarnait dans un monde visible. Platon reste le plus illustre représentant de cette conception de la « réalité ». S'il trouvait, dans l'accent mis sur le « perçu » au cours des représentations dramatiques, une raison d'exclure le théâtre de la cité idéale, Aristote y verra un moyen de perfectionner l'être humain, libérant la *mimesis* de toute considération morale¹. Cela dit, les dramaturges eux aussi ont illustré cette vision *a priori* purement philosophique. On peut même imaginer, grâce à eux, que la coexistence de ces mondes pourrait constituer un des éléments fondamentaux d'une dimension spatio-temporelle particulière : le théâtral.

Le recours à l'illusion, au théâtre, ne propose-t-il pas un degré de lecture supplémentaire du réel lors de la représentation ? Le dramaturge-poète-metteur en scène n'offre-t-il pas au spectateur une double approche simultanée de la « réalité », vécue, perçue ? Shakespeare, Calderon, Corneille, entre beaucoup d'autres, mettant en abyme le système théâtral, invitent à s'interroger sur l'appréhension de la réalité, sur l'existence possible d'une « autre » réalité que celle, concrète, proche du sujet.

Recourant au système du « théâtre dans le théâtre », certaines pièces offrent une sorte de préfiguration de ce qu'on peut nommer la *représentation au second degré* (à savoir une représentation en direct à laquelle le sujet accède par un écran – télévision ou ordinateur),

¹ Platon, *République*, livres III et X ; Aristote, *Poétique*, 1448b.

une représentation dans laquelle l'acte représenté se déroule ailleurs que dans l'espace-temps physique du spectateur : une re-représentation¹.

Sans bien évidemment recourir aux nouvelles technologies, *La vie est un songe* (1635) ou *Le Grand Théâtre du monde* (1635) de Calderòn, *Le Songe d'une nuit d'été* (vers 1600) ou *Hamlet* de Shakespeare (1600-1601), *L'Illusion comique* de Corneille (1636-1637), *Le Véritable saint Genest* de Rotrou (1645-1646), Marivaux et ses *Acteurs de bonne foi* mais aussi Molière avec *L'Impromptu de Versailles*, Pirandello et ses *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), ou encore *La Dernière Bande* de Beckett (1960) offrent des pistes théâtrales, où les auteurs jouent avec la vision que le spectateur peut avoir de la réalité représentée, avec ce qu'il en perçoit.

Cela dit, déjà Aristophane confrontait le public aux décalages susceptibles de brouiller la perception entre réel et fictif, écarts substantiels de présence (qui devraient sans doute être nommés écarts consubstantiels de présence), ce qui fait de lui le plus ancien poète connu ayant expérimenté la *représentation au second degré*.

AU-DELA DU LOGEION.

À quel propos, et par suite de quelle impression tout extérieure, se serait-on émerveillé du pourceau de Parménon, au point que le conte en soit devenu proverbe ? On dit, en effet, que ce Parménon ayant une grande vogue pour son imitation du pourceau, d'autres devinrent jaloux de lui et donnèrent de leur côté des représentations. Mais les spectateurs avaient l'esprit prévenu, et l'on disait : « Voilà qui est bien : pourtant ce n'est rien auprès du pourceau de Parménon. » Il y en eut un qui s'avisait de prendre un cochon de lait sous son aisselle et de se présenter devant le public. Et comme, en entendant le cri véritable, on se disait : « Qu'est ce cri auprès celui de Parménon ? » Il lâcha le cochon de lait au milieu de tous, afin de les convaincre que leur jugement était dicté par la prévention et non par la vérité. C'est là une des preuves les plus évidentes, que telle impression qui agit sur nos sens n'affecte pas notre âme de la même manière, s'il ne s'y ajoute la *pensée* que l'action est faite avec intelligence ou dans le dessein de réussir parfaitement².

Sans doute est-ce là, un des premiers témoignages connus rendant compte du rôle que le spectateur doit jouer au cours d'une représentation théâtrale pour permettre à une certaine réalité, en l'occurrence, ici, fictive, de prendre le pas sur celle, « quotidienne ». Le cas de Parménon pourrait attirer l'attention sur l'importance que revêt la réception dans le cadre théâtral (ou plus largement artistique). « Leur jugement était dicté par la prévention et

¹ Cette idée sera présentée et analysée en détail, plus loin, partie II.

² Plutarque, *Propos de table*, livre v, préambule. (*Œuvres morales*, trad. F. Fuhrmann, Paris, Les Belles lettres, 1978.) C'est nous qui soulignons.

non par la vérité », écrit Plutarque, inscrivant ainsi le spectateur au cœur même de la relation esthétique fondamentale, soulignant le fait qu'elle ne peut se réaliser sans sa complicité, son désir, sa volonté d'adhérer à cette « fausse réalité » que propose l'artiste, qu'elle ne peut *être* en dépit de lui.

Qui rend crédible la représentation d'une fiction ? Le travail de l'auteur ? de l'acteur ? celui du spectateur ? Peut-être, les trois réunis, auxquels pourraient encore s'ajouter d'autres éléments négligés ou ignorés des contemporains de Parménon. De fait, sans spectateur de « bonne volonté », que serait le théâtre ? Le public, applaudissant le faux cochon contre le vrai, est-il victime d'une sorte d'illusion collective ? Participe-t-il de cette illusion, se laissant duper, préférant se laisser duper ? De fait, les partisans de Parménon semblent accepter *a priori* une réalité donnée pour vraie, à tel point qu'ils la rendent plus prégnante que le *réel* lui-même.

Du reste, les Athéniens semblent bien avoir été des spectateurs de bonne volonté, se laissant volontiers entraîner par la fiction, peut-être même de façon excessive. Hérodote rapporte leur réaction lors de la représentation de *La Prise de Milet*, pièce de Phrynichos vraisemblablement donnée en 492 : « L'auditoire tout entier fondit en larmes et le peuple frappa le poète d'une amende de mille drachmes pour avoir évoqué un malheur national, et défendit à l'avenir toute représentation de cette pièce¹. » Un autre témoignage, anonyme, concernant une représentation des *Euménides* d'Eschyle pourrait encore renforcer l'idée que le public était susceptible de se laisser happer par la réalité fictive présentée sur scène. Ne dit-on pas que l'arrivée des Érinyes appelées par Clytemnestre provoqua une terreur panique dans le public, certains spectateurs étant convaincus que ces puissances obscures surgissaient « réellement » des Enfers ? À en croire ce témoin, à cet instant « des enfants moururent et des femmes avortèrent² ». Ce cas est, bien évidemment, paroxystique ? voire fantasmatique ; mais il reste symptomatique d'un besoin de croire en ce que l'on nous montre à voir. Ces enfants, ces spectatrices ne pouvaient ignorer qu'ils avaient pris place dans le *theatron*, que, par conséquent, c'est une fiction qui leur était présentée. Cependant, les conséquences physiologiques extrêmes qu'ils sont supposés avoir subies révéleraient à quel point ils se sont laissé abuser, ont accepté (souhaité ?) de prendre une sorte de faux

¹ Hérodote, *L'Enquête*, VI, 21, trad. A. Barget, in Hérodote, Thucydide, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 415.

² *Vie d'Eschyle*, 7, cité par J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, L.G.F, « Livre de poche », 2001, p. 277.

pour du vrai. Ici, tout semble indiquer que la convention élémentaire du théâtre, réclamant qu'une distance persiste entre *logeion* et *theatron*, se serait brisée.

Certains dramaturges ont su jouer de/avec cette convention. C'est, d'une certaine façon, également le cas d'Euripide dans *Médée* : après la catastrophe, Jason veut s'affliger devant les corps de ses enfants assassinés par leur mère : « Tirez les verrous, serviteurs. Vite ! Faites sauter les gonds pour que je voie mon double malheur ; eux qui sont morts, et elle (*dans un rugissement*) que je châtierai. » En toute logique, le public s'attend alors à voir s'ouvrir les portes de la *skènè* et s'avancer l'ekkyklème portant les cadavres des enfants. Mais Euripide détrompe les spectateurs, rompt la convention annoncée : « Médée apparaît sur un char traîné par des dragons ailés, ses enfants à ses pieds » ; elle interpelle son époux : « Pourquoi ébranles-tu et forces-tu ces portes ? Pour chercher les morts et moi qui les ai fait périr ? Épargne-toi cette peine : si tu as besoin de moi, dis ce que tu veux¹. » Après avoir suggéré l'apparition imminente de l'ekkyklème, après avoir donc préparé les spectateurs à accepter ce jeu scénique, c'est à la *mèchanè* qu'Euripide choisit de recourir, dénonçant ainsi, d'une certaine façon, la théâtralité convenue, d'autant plus attendue qu'elle était annoncée, peut-être dans le but de mieux faire adhérer son public par le surgissement de la surprise, de l'inattendu. Parce que déroutante, l'apparition de Médée survolant le *logeion* lorsqu'on s'apprêtait à la voir paraître en fond de scène, se révèle sans doute plus impressionnante, plus susceptible de faire oublier que nous sommes au théâtre.

Certes, ce type de jeu avec le spectateur reste plutôt rare dans la tragédie grecque, tandis que le comique Aristophane y recourt volontiers. Les personnages qu'il met en scène prennent régulièrement en compte les spectateurs présents. Dans une certaine mesure, c'est même là, une des caractéristiques essentielles de la comédie ancienne. Le chœur, presque systématiquement, interrompt la représentation pour s'adresser au public. La parabase, située à peu près au milieu de la pièce, est un passage quasi obligé de la comédie. Mais au-delà de cette « règle », de ce moment convenu, la théâtralité peut encore être malmenée et l'illusion brisée à certains moments inattendus afin de, paradoxalement, renforcer la croyance du spectateur en la réalité représentée.

Parfois, comme dans *La Paix*, un personnage intégrera le public dans la fiction avant de s'adresser directement aux techniciens du théâtre : juché sur un escarbot, Trygée

¹ Euripide, *Théâtre complet*, trad. H. Berguin et G. Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965-1966, t. IV, p. 155.

supplie les spectateurs : « Vous, pour qui je me donne tout ce mal, retenez-vous de péter et de faire caca d'ici trois jours. Car si cet animal reniflait vos déjections dans l'atmosphère, il me jetterait par-dessus bord pour aller y trouver sa pâture », avant de s'en prendre au technicien :

Ah ! comme j'ai peur ! Et ce n'est pas une plaisanterie. Doucement, monsieur le machiniste. Je sens maintenant une espèce de vent qui me tourne autour du nombril et, si tu n'y prends garde, je vais fournir à manger à l'escarbot. Mais je ne dois plus être bien loin des dieux. Voilà que j'aperçois la maison de Zeus¹.

La dénonciation de la théâtralité liée au recours à la *mèchanè* participe d'une certaine mise à distance du spectateur (tout en l'impliquant, en l'intégrant à la fiction) et lui rappelle que l'illusion est un piège. De la même façon, dans *Les Tesmophories*, Euripide annonce l'arrivée d'Agathon à l'un de ses parents. Ne le voyant pas, celui-ci s'interroge : « Où est-il ? », question qui suscite l'explication d'Euripide : « Où il est ? Le voici : on le fait sortir au moyen de la machine tournante [l'ekkyklème]². » Le recours à la machinerie n'introduit-il pas alors un degré supplémentaire dans la représentation d'une réalité qu'est la représentation théâtrale ?

Dans un autre registre, plus intrusif, voire agressif, Aristophane n'hésite pas à prendre à partie certains spectateurs présents au premier rang de l'*orchestra*, à les transformer en personnages, à les intégrer à la fiction représentée. Ainsi, dans *Les Grenouilles*, le personnage de Dionysos élargit l'espace scénique en y incluant l'un des spectateurs présents. Il s'approche du « prêtre de Bacchos assis dans le théâtre », qu'il interpelle : « Prêtre, sauve-moi pour que je trinque avec toi au banquet³. » Du reste, la mise en scène de personnages contemporains (le cas d'Euripide dans *Les Tesmophories* en est un exemple, mais on voit également paraître Socrate « suspendu dans la corbeille [la mèchanè]⁴ » dans *Les Nuées*, ou Eschyle, dans *Les Grenouilles*, entre beaucoup d'autres), et parfois bien vivants est une des constantes du théâtre d'Aristophane. Dans *Les Cavaliers*, un personnage prévient, à l'arrivée de Paphlagon, personnage sous lequel chacun pouvait reconnaître Cléon, démagogue alors bien connu (et peut-être présent) : « Ne crains rien. Ce n'est pas tout à fait

¹ Aristophane, *Théâtre complet*, trad. M.-J. Alfonsi, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, t. I, p. 302-303.

² *Ibid.*, t. II, p. 178. Le même procédé revient pour la sortie d'Agathon : « Qu'on me fasse rouler là-dedans. » (*Ibid.*, p. 186.)

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ *Ibid.*, t. I, p. 161. Strepsiade, ironique et démystificateur, ne manque pas d'expliquer à Socrate, considérant qu'il « voyage dans les airs et médite sur le soleil » : « À ce compte-là, c'est d'une corbeille, et non de la terre que tu regardes de haut les dieux. » (*Ibid.*, p. 162.)

lui. Nul fabricant de masques n'a consenti à le reproduire tel qu'il est, tant il est affreux à voir. Malgré tout, on le reconnaîtra fort bien, le public étant composé de gens intelligents¹.» Ainsi, s'instaure un rapport trouble entre la «réalité proche» ou «quotidienne» des spectateurs et la réalité représentée sous leurs yeux.

Le jeu se fait plus subtil avec *L'Assemblée des femmes* où Aristophane expose l'histoire de femmes soucieuses de faire voter une nouvelle loi, ce qui ne peut s'imaginer dans la société grecque antique où seuls les citoyens détiennent ce pouvoir. Pour parvenir à leurs fins, elles décident donc de se travestir en hommes. Pour le lecteur contemporain, le sujet n'est guère original. Cependant, au IV^e siècle, les Grecs assistant à cette représentation ne pouvaient ignorer que seuls des hommes pouvaient investir le *logeion*. Dès lors, les spectateurs voient des hommes assumant des rôles féminins «redevenant» hommes. Grâce au sur-déguisement, Aristophane noie les frontières entre le su, le vu et le perçu et, de ce fait, instaure un véritable degré de réalité supplémentaire à la représentation non pas, cette fois-ci, *via* la *tèchnè* mais par l'emploi d'artifices de mise en scène.

Aristophane joue avec la perception de la réalité et l'implication psychique du spectateur. Par ce moyen, il illustre les thèses de Parménide pour qui le monde est étroitement lié à ce que le sujet accepte de croire qu'il est. Cette prise à partie du public est renouvelée et engage une forme d'adhésion ou, tout du moins, une insertion du spectateur dans la fiction, laquelle pourrait conduire à l'empathie : les personnages l'interpellent, l'incluent dans la fable, le mettent «en représentation», le transforment ainsi en un personnage participant à/de la fiction. Cette technique permet de rendre plus floues l'inscription du spectateur dans une réalité partagée, autre que celle, quotidienne, brouille les frontières : en effet, il venait en observateur, est transformé en «actant», et devient observateur-participant pour les autres spectateurs et ses ponctuels «compagnons de jeu». La représentation acquiert alors un degré supplémentaire de réalité. Elle n'est plus simplement à côté de la «réalité proche» du spectateur, mais co-existante, complémentaire. Ce recours au sur-déguisement pourrait illustrer une sorte de dédoublement de la représentation, devenant une des premières manifestations de re-représentation, qui met en jeu une réalité représentée au second degré.

¹ *Ibid.*, t. I, p. 95.

À vrai dire, ce jeu instauré avec le public athénien était en grande partie favorisé par le dispositif scénique lui-même. Dans la Grèce classique, les espaces scène/salle ne sont pas isolés l'un de l'autre. Selon toute apparence, le *logeion* ne sera nettement surélevé qu'à l'époque hellénistique. Ainsi, lorsque Eschyle, donne ses premières tragédies, *logeion*, *orchestra* et premier rang de gradins sont de plain pied. Aucune coupure n'existe entre chœur, acteurs et spectateurs. Par ailleurs, le chœur n'est-il pas constitué de citoyens, donc de non-professionnels qui auraient tout aussi bien pu prendre place dans les gradins ? Le public n'accède-t-il pas à sa place en empruntant les *parodoi* comme le feront peu après lui, les choristes ? Cette « promiscuité » due au fait qu'aucune séparation physique n'était instaurée entre *logeion*, *orchestra* et *theatron* (les espaces communiquant entre eux), se trouvait renforcée par le fait que les représentations se déroulaient, bien évidemment, en plein jour : toute possibilité de « noir salle », donc de coupure, est exclue. Ainsi, l'environnement immédiat restait visible en permanence : le spectateur voyait aussi bien son voisin que l'acteur en jeu, le chœur que la campagne environnante. Dans un premier temps, la *skéné* se trouvait reléguée hors du champ visuel des spectateurs, et lorsqu'elle sera installée dans l'axe de l'*orchestra*, elle restera toujours trop basse pour obstruer l'horizon. Au-delà des acteurs, le public voyait donc le décor de son quotidien intégré à la représentation, investi par la fiction, coexister avec le fictif.

En outre, les personnages mis en représentation sont eux-mêmes partie du quotidien mais sont ici pris dans un jeu autre. Aux yeux des Grecs, ces dieux (relativement rares physiquement dans les tragédies), héros, créatures infernales... sont partie intégrante de la réalité : un dieu grec peut intervenir à tout moment dans la vie de la cité, procréer avec des mortel(le)s, sauver comme mettre à l'épreuve chacun... Pour les Grecs, un héros mortel est un personnage historique : Agamemnon, Œdipe, Médée, etc., sont des individus, relevant presque davantage de la « vérité » que de la « vraisemblance » que défendra Aristote au siècle suivant¹. Voilà un facteur qui pourrait expliquer la surprenante réaction du public à l'irruption des Erinyes lors de la représentation de la tragédie d'Eschyle.

D'ailleurs, les pratiques scéniques ne font que renforcer cette volonté de renvoyer au « réel » : l'exemple déjà cité du fabricant de masques refusant de reproduire les traits de Cléon montre la volonté de reproduire le plus fidèlement possible la réalité quotidienne, au-delà des stéréotypes. Dans le même esprit, on sait que les décors se voulaient

¹ Aristote, *Poétique*, 1451a-b.

« illusionnistes ». Si, d'après Aristote, Sophocle inventa le décor¹, Vitruve expliquera que l'innovation est à mettre au crédit d'Eschyle qui aurait demandé à Agatharchos de Samos de peindre la scène (*skénographia*) :

Agatharcus ayant été instruit par Æschyle à Athènes de la manière dont il faut faire les décorations des théâtres pour la tragédie [...] apprit ensuite ce qu'il [...] savait à Démocrite et à Anaxagore, qui ont aussi écrit sur ce sujet, principalement par quel artifice on peut, ayant mis un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnue, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les édifices dans les perspectives que l'on fait aux décorations de théâtre, et on fait que ce qui est peint seulement sur une surface plate paraît avancer en des endroits et se reculer en d'autres².

À suivre Vitruve, les Grecs ont, dès Eschyle, recouru à la perspective, donc cherché à créer l'illusion de l'espace, en peignant des toiles qu'ils auraient soit adossées à la *skènè*, soit installées sur les périactes. Ce souci de « réalisme » concernant tant les masques que les décors, démontre sans grande ambiguïté la volonté des dramaturges de susciter l'illusion des spectateurs face à la représentation, de le faire adhérer à une réalité recréée coexistant avec sa « réalité proche ».

Si tout semble être mis en œuvre pour mener à la confusion entre réel et fictif, ces « mondes » ne sont jamais que juxtaposés, coexistants, et restent bien distincts institutionnellement. Tout d'abord, une tragédie grecque est une cérémonie : le temps et l'espace religieux ne sont pas le temps et l'espace ordinaires. Il en est de même de la spatio-temporalité dramatique. Toute activité (politique, économique, militaire, civique...) est suspendue pendant le déroulement des concours : pendant ces quelques jours, les citoyens qui ne seront pas choreutes seront spectateurs et Démosthène rapporte que

Pendant la solennité de Dionysos au Pirée [...], des Lénéennes [...], aux Dionysies de la ville [...], et la solennité et les jeux de Thargélies, il ne sera pas permis de prendre des gages ni de rien exiger de personne, même si les obligations sont échues, pendant tous ces jours³.

Pendant les périodes consacrées au concours dramatiques, chacun accepte donc de se glisser dans un au-delà et un au-dehors du quotidien, du « réel ».

¹ *Ibid.*, 1449a.

² Vitruve, *Les Dix Livres d'architecture*, trad. Cl. Perrault (1673), préf. A. Picon, s.l., Bibliothèque de l'image, 1995, p. 218.

³ Cité par G. Rachtel, *La Tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973, p. 145.

ROME : LE « PLUS QUE REEL ».

Lorsque les Latins importent les « jeux à la grecque » à Rome, en 240 avant l'ère chrétienne, ils tiennent à maintenir une distinction très nette entre réalité et spectacle : d'une part, les jeux s'inscrivent dans les périodes dites d'*otium* au cours desquelles toute activité politique, civique, économique, etc. est suspendue, d'autre part, le bâtiment destiné aux représentations, provisoire jusqu'à la construction du théâtre de Pompée, en 55 avant l'ère chrétienne, est relégué à l'extérieur de l'*urbs*. Tout est fait par ailleurs pour extraire le citoyen romain de son quotidien à l'occasion des jeux. À la différence de ce qui existait en Grèce, le spectateur romain, une fois installé sur les gradins, est totalement « coupé » de l'extérieur : face à lui se dresse un mur de scène (*frons scaenae*) occultant totalement l'horizon tandis que le ciel sera masqué par des bandes de tissus (*velum*). Rien de l'extérieur ne peut donc faire irruption dans l'univers théâtral et tout concourt à créer un monde de l'irréalité. L'accès aux places ne permet plus, comme c'était le cas en Grèce, de mêler les deux espaces scène/salle ; les spectateurs pénétrant dans le bâtiment par les *vomitoria*, à aucun moment, ils ne peuvent investir l'espace qui restera donc réservé aux acteurs. L'*orchestra* a disparu et les rôles sont tenus exclusivement par des professionnels, esclaves ou affranchis. Ces différents éléments accentuent un effet de déréalisation du représenté.

La « scénographie » et le jeu lui-même participent de cet effet. Sous l'action du vent, le *velum* peut onduler créant ainsi des effets visuels colorés et mouvants :

Tendus sur nos immenses théâtres, des voiles jaunes, rouges et verts, fixés par des mâts et des traverses, flottent et ondulent. Au-dessous, les spectateurs assis sur les gradins, le décor de la scène, les statues des dieux et des déesses, prennent l'une ou l'autre couleur au gré de leurs mouvements. Plus haute est l'enceinte du théâtre, plus elle est étroite, mieux ses éclats colorés se substituent à la lumière du jour¹.

Le mur de scène est abondamment décoré, parfois avec excès, comme le rapporte Pline l'Ancien :

Aux jeux de C. Antoninus, toute la décoration du théâtre fut d'argent. [...] Néron fit revêtir d'or le théâtre de Pompée le jour où il le montra à Tiridate, roi d'Arménie. [...] Scaurus construisit pour quelques jours un théâtre de 80 000 places à trois étages ayant 360 colonnes : le premier en marbre, le deuxième [revêtu de] verre, le troisième en bois doré, sans compter 3 000 statues d'airain, les étoffes attaliques, les tableaux³...

¹ Lucrèce, *De natura rerum*, IV, v. 72-81.

² Cité par R. Chevallier, « Le théâtre romain », in *Histoire des spectacles*, sous la dir. de Guy Dumur, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1965, p. 541.

³ *Ibid.*

Tout est mis en œuvre pour sur-solliciter les sens du spectateur visuellement, olfactivement¹, mais aussi auditivement : l'acteur est davantage un chanteur-danseur (*cantor*) qu'un déclamateur. Le public attend bien plus impatiemment les parties chantées (*cantica*) que les parties simplement parlées (*diverbia*), celles-ci tendant même à s'effacer au profit de celles-là dans les comédies de Plaute. D'une certaine façon, le théâtre latin est davantage comparable à l'opéra qu'au théâtre tel que nous le concevons aujourd'hui. La parole y est sublimée par le recours au chant et à la musique ; elle prend ainsi une dimension métaphysique que, peut-être, Longin pressentait :

« Il [le sublime] confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur. » L'auditeur est submergé par une force qui le dépasse, c'est le despotisme du sublime².

Certains dramaturges, comme Plaute, soulignent d'emblée l'existence d'un ordre relevant de cette possible accession empirique, pour le spectateur, à un au-delà du réel, mettant en avant l'éventuel recours au *deus ex machina*, souvent critiqué par ailleurs. Cette intervention du *deus ex machina* permettait peut-être au spectateur d'adhérer plus étroitement à la représentation qui lui est offerte : encore une fois, les dieux ne sont-ils pas susceptibles d'intervenir à tout moment dans la vie des mortels ? Ainsi, Plaute, s'adressant aux spectateurs, peut ironiser dans le prologue d'*Amphitryon*, renvoyant à l'un de ses prédécesseurs :

Lui-même, Jupiter, va jouer cette comédie. Pourquoi êtes-vous surpris, comme si c'était là une chose nouvelle, que Jupiter fasse métier d'acteur ? Ici même, l'an dernier, lorsque sur cette scène des comédiens invoquèrent Jupiter, il vint, il leur porta secours³.

Ici, Plaute, par l'intermédiaire de Mercure, rappelle aux spectateurs que, l'année précédente, ils ont vu Jupiter surgir « pour tirer le héros de quelque mauvais pas : c'est le *deus ex machina*, qui apparaissait dans le haut du mur de fond, par une ouverture, et descendait sur la scène, porté par une "machine"⁴ ». L'intervention divine au sein de la fiction permet l'incursion physique d'un au-delà représenté dans la « réalité proche ». Cet effet de « mise en scène », technique, mécanique, ouvre pour le spectateur une lecture de la réalité plus large que celle à laquelle il aurait eu accès par ses sens, puisqu'elle est alors

¹ « [On] fait flotter sur la scène une brume empoisonnée et on asperge les spectateurs d'essence de safran », rapporte Martial.

² F. Dupont, *L'Acteur roi ou le Théâtre » dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 426. La citation est de Pseudo-Longin, *Du sublime*, I, 4.

³ Plaute, *Amphitryon*, in *Théâtre complet*, p.p. P. Grimal, Paris, Gallimard, « Folio », 1971, t. I, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 531, n. 3.

incarnée dans un quotidien. En effet, le personnage Mercure invite les spectateurs à considérer comme vrai ce qui leur sera représenté, au-delà de toute réalité ordinaire.

De fait, les prologues des comédies latines constitueraient presque un genre littéraire particulier : l'acteur qui le prend en charge s'adresse directement aux spectateurs, justifiant l'auteur, le choix du sujet, précisant de quelle pièce grecque celle-ci est l'adaptation, exposant même l'intrigue à venir dans tous ses détails, désamorçant ainsi tout « suspens » lié à la fable. Dès lors, quel intérêt pouvait-on trouver à assister à ces représentations, au-delà du plaisir lié au « paraître » ? L'important ne peut être la fiction proposée. Le succès des jeux scéniques à Rome – moindre, certes, que celui remporté par les jeux du cirque – s'expliquerait-il alors par la possibilité offerte aux spectateurs d'accéder à une « autre » réalité, à un autre monde, fantasmé, fantasmatique ? Cette invitation à s'ouvrir à un au-delà du « banal » était du reste favorisée par le dispositif scénique et technique, par la structure du bâtiment, déconnecté/déconnectant du réel quotidien.

Plaute illustre cette caractéristique du théâtre latin en jouant d'abondance avec les apparences, les artifices susceptibles de provoquer l'adhésion du spectateur au spectacle présenté, représenté. Ainsi, le thème de la gémellité, du « double », de l'ubiquité apparaît dans quatre de ses comédies : *Amphitryon*, *Les Bacchis*, *Le Soldat fanfaron* et surtout *Les Ménéchmes*.

Dans *Amphitryon*, Sosie lui-même finit par douter de sa propre identité :

SOSIE. – Tu dis que je ne suis pas moi ?

MERCURE. – Comment pourrais-je dire le contraire puisque je le suis moi-même.

[...]

SOSIE. – Qui suis-je donc, alors, si je ne suis pas Sosie ? Je te pose la question ?

MERCURE. – Dès que je ne voudrai plus être Sosie, alors, sois-le toi-même¹.

Qui est qui ? Qui représente qui ? Qui joue qui ? Qui voit quoi ? Où se trouve l'individu ? où est le personnage ? Et, par extension, où se situe la réalité ? où se trouve la fiction ? Si, dans *Amphitryon*, Sosie semble être le jouet des juxtapositions de réalités², dans *Les Ménéchmes*, Plaute pousse le jeu plus loin : Pierre Grimal relève en effet que, dans cette comédie, le dramaturge « fera rentrer, au gré de la fantaisie, successivement, et

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Le spectateur ne peut être dupe puisque Mercure prévenait, dans le prologue : « Pour qu'il vous soit plus facile de faire la différence entre nous, moi, je porterai toujours des plumes au chapeau. » De même, il rend impossible toute confusion concernant Jupiter prenant l'apparence d'Amphitryon : « Mon père [Jupiter] aura sous le chapeau un cercle d'or, et Amphitryon n'aura pas cet insigne. » (*Ibid.*, p. 16-17.)

alternativement, l'un et l'autre frère, interrompant ainsi la continuité du personnage, créant des états d'incompréhension mutuelle qui en viennent à troubler l'esprit *de tout le monde*¹ », ce qui inclut celui du spectateur.

Cette confusion entretenue dans la dramaturgie romaine trouvera une application extrême sous l'Empire, lorsque le fictif se nourrira du réel, accentuant donc l'ambiguïté, rendant ainsi plus concrète encore la possible adhésion au (re)présenté. En effet, on n'hésitera plus, alors, à faire intervenir la « réalité vraie » au sein de la représentation, surpassant par avance les expériences « naturalistes » que mènera Antoine au XIX^e siècle. Certes, dans les jeux du cirque, les Romains étaient accoutumés à voir tripes et viscères intégrées au spectacle. Cette habitude, autrefois réservée aux *ludi circenses*, investira les *ludi scanici*. On n'hésitera plus alors, à en croire Martial ou Suétone, à remplacer l'acteur par un condamné à mort lorsque la fiction l'exige ; la *mimesis* cède la place à la *praxis*.

Sous le règne de Caligula, un spectacle met en célèbre voleur, Lauréolus, pour lequel la « mise en scène » prévoit une fin spectaculaire :

De même qu'en Scythie, enchaîné à son rocher, Prométhée nourrit jadis l'insatiable oiseau de sa poitrine trop puissante, ainsi Laureolus attaché à une croix bien réelle, a offert sa chair nue à un ours de Calédonie. Ils vivaient ces membres déchirés dont les fibres ruisselaient de sang, et ce corps tout entier n'avait nulle part forme de corps².

Les exemples se font plus nombreux, et tout aussi savoureux, sous le règne de Néron dont Suétone rend compte :

Le sujet d'un [...] ballet était Pasiphaé, dont le rôle fut rempli par une femme enfermée dans une genisse de bois, que saillit un taureau, du moins à ce que crut voir la multitude. Un Icare alla tomber, dès le premier essai, près de la loge de Néron, et le couvrit de son sang³.

Du reste, le bâtiment voué aux représentations scéniques s'adapte à ces nouvelles « contraintes » spectaculaires, instituant une sorte de moyen terme entre le « théâtre », dévolu aux jeux scéniques, et l'amphithéâtre, où se déroulaient certains des jeux du cirque.

À Rome, la représentation des drames noirs fut transférée dans l'arène, et c'est au Colisée qu'on s'habitua à jouer les mimes les plus terrifiants : non seulement, *Laureolus*, qui était crucifié en chair et

¹ P. Grimal, « Notice [aux *Ménéchmes*], in *ibid.*, p. 423.

² Martial, *Épigrammes*, 7, cité par R. Chevallier, « Le théâtre romain », in G. Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1965, p. 548.

³ Suétone, « Néron », XII, in *Vies des douze Césars*, trad. T. Baudement et J. Gasco, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 240.

en os pour l'amusement du public, mais le *Mucius Scaevola*, qui enfonçait sa main droite dans les tisons d'un brasier, et la *Mort d'Hercule*, dont le héros, à la fin, se tordait dans les flammes de son bûcher¹.

De même que le réel s'agrège aux représentations, à la fiction, le fictif déborde, d'une certaine façon, sur le quotidien. Néron n'hésitera plus à se donner en spectacle sur le *proscenium*, bravant l'infamie qui frappait alors tout histrion. On sait bien que pour lui, théâtre et réalité se confondent dans une approche quasi esthétique de la vie, de la souffrance, de la mort, donc du destin.

En 64, sa préoccupation majeure ne fut-elle pas de contempler le « spectacle grandiose » que lui procurait Rome en flammes ? Il saisit sa lyre, revêt un costume de scène, monte « sur la scène de son théâtre personnel et [...] chant[e] la ruine de Troie, assimilant les maux actuels aux catastrophes d'antan² ». Avec cet exemple, Florence Dupont conclut : « La fin du règne voit se réaliser le théâtre généralisé où spectacle et réalité s'échangent et se confondent³. »

Si Néron semble illustrer à l'excès cette confusion caractéristique de la société romaine impériale contemporaine, il s'inscrit dans une certaine tradition déjà bien établie. Son prédécesseur, Auguste, n'a-t-il pas déjà bravé la peur de l'agonie en convoquant le monde théâtral ? *Acta fabula est* : « La pièce est jouée⁴. »

LE MOYEN ÂGE : LIRE UN REEL, AUTREMENT.

Au cours du Moyen Âge s'opère un tournant dans la pratique théâtrale qui se réinvente, donc dans la représentation. Déjà au IX^e siècle, le décalage entre la langue liturgique (le latin) et les langues vulgaires s'est à ce point creusé que, à l'occasion du concile de Tours (813), la décision est prise d'abandonner le latin pour prononcer le sermon. Dans le même souci de rendre plus accessible les mystères de la foi, et de les

¹ J. Carcopino, *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette, 1939, p. 285-286. L'auteur recueille ses exemples dans Martial que nous avons utilisé ci-dessus.

² Tacite, *Annales*, xv, 39, trad. P. Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 403.

³ F. Dupont, *L'Acteur-roi*, *op. cit.*, p. 431.

⁴ Suétone complète : « Le jour de sa mort, il s'enquit plusieurs fois si son état ne causait aucun tumulte au-dehors ; et ayant demandé un miroir, il fit arranger ses cheveux et relever ses joues pendantes. Quand ses amis entrèrent : « Eh bien ! leur dit-il, trouvez-vous que j'aie assez bien joué cette farce de la vie ? » Et il ajouta en grec la formule qui termine les pièces de théâtre : « Si vous êtes contents, donnez vos applaudissements à la comédie et, tous, dites-moi adieu joyeusement. » » (Suétone, « Octave Auguste », in *Vies des douze Césars*, *op. cit.*, p. 132.)

illustrer, dans un premier temps, les moines s'appuyèrent sur les tropes chantés, période musicale laissée à la possible improvisation de l'officiant. Cet espace se révèle favorable à l'innovation représentationnelle, d'où naîtra le théâtre occidental moderne.

Les tropes¹, ou encore proses, versets ou séquences, étaient des textes littéraires, en latin, chantés au cours de la liturgie. C'est véritablement le cadre spatio-temporel du théâtral tel que nous le connaissons encore aujourd'hui en Occident qui s'est déterminé alors :

À l'origine, le trope est une invention française des moines de Jumièges qui, à titre d'artifice mnémotechnique, plaçaient des paroles sous les longues vocalises de l'*Alleluia* du graduel. Au IX^e siècle, le moine Notker et ses frères de Saint-Gall, qui connurent par hasard cette invention, lancèrent la mode de ces pièces de vers composées sur des vocalises liturgiques. De là est né le genre liturgique de la *séquence* ou *prose*, selon le même principe. Toutes ces pièces se détachèrent de la mélodie mère et devinrent indépendantes².

Le fameux trope pascal (*Quem quaeritis ?*), qui note des *interrogatio* et des *responsio* clairement indiqués dans le texte, est véritablement l'embryon de tout drame liturgique et, par extension, de nos drames contemporains.

Ce découpage du texte marque l'introduction d'un temps hors de la temporalité habituelle des fidèles. Outre l'espace-temps religieux, porté par le rituel, les tropes offrent un espace de liberté ouvrant un accès direct (représenté) au temps mystique. Ainsi coexistent et peuvent se juxtaposer plusieurs espaces-temps au sein d'un espace clairement délimité, l'église, et d'un temps rituel, la messe : coexistence des temps physique, rituel et représenté, coexistence des espaces physique et « fictionnel » puisque les Évangiles se voient davantage représentés que délivrés par une simple lecture. Le *Regularis concordia*, rédigé entre 965 et 975, décrit l'une de ces « représentations » du mystère pascal destinée à « corroborer la foi du peuple ignorant et des néophytes » :

On aménage dans une partie creuse d'un autel une imitation du Sépulcre et on enroule un voile autour de la sainte Croix. [... Les frères] s'approchent ayant tous revêtu la chape, portant en mains des encensoirs avec l'encens et avanc[ent] jusqu'au Sépulcre à pas lents, à la façon de ceux qui cherchent quelque chose. [Après un court dialogue entre les trois frères (trois Marie) et celui qui tient le rôle de l'Ange,] celui qui est assis, faisant semblant de les rappeler dit l'antienne : *Venite et videte [...]*. En disant ces paroles, il se lève, soulève le rideau et leur montre le lieu vide de la croix, contenant seulement le linceul dans lequel celle-ci avait été enveloppée³.

¹ Voir C. Mazouer, *Le Théâtre français au Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 29.

² *Ibid.*

³ Trad. B. D. Berger, cité par B. Faivre, « Le Théâtre de l'église », in *Le Théâtre en France*, sous la dir. de J. de Jomaron, Paris, Armand, Colin, 1992, p. 21.

On retrouve ici nombre d'éléments renvoyant très clairement à ce que nous appellerions, le « théâtre », rendant compte de la théâtralisation de l'évangile de Marc : décor, costume, accessoires, déplacements, gestuelle, jeu, musique, dialogue... Tout est donc mis en œuvre par les moines pour permettre au fidèle, témoin de la représentation, de « croire » en ce qui lui est donné à voir. Tout est fait, également, pour le conduire plus loin que la simple apparence, l'inviter à visualiser sa foi pour l'actualiser, finalement adhérer au message de l'Église.

C'est bien une « mise en scène » de l'histoire chrétienne qui était alors proposée aux fidèles à l'occasion de Pâques, mais aussi, plus tard, pour célébrer la Nativité, commémorer l'anniversaire du martyr de tel ou tel saint, voire certains personnages héroïques comme Jeanne d'Arc, célébrée dans *Le Siège d'Orléans*, en 1439.

Le drame liturgique édifie donc et enseigne. Mais il le fait par le moyen du spectacle théâtral, en passant par la représentation d'une fiction, par l'incarnation de personnages qui donnent l'illusion de la vie et des sentiments humains. La foi de ceux qui assistent au déroulement du drame liturgique n'est pas seule sollicitée. Pour la durée du drame, la communauté croyante et priante devient une communauté de spectateurs¹.

Dans une certaine mesure, le mystère mêle étroitement la foi et l'histoire, le réel et sa fictionnalisation, ce qui ne peut qu'entretenir le trouble du spectateur confronté au représenté². Cette ambiguïté est accentuée par le souci manifeste d'impressionner le spectateur : tout est mis en œuvre pour frapper son esprit, l'extraire du quotidien trivial et le plonger dans une sorte d'au-delà du réel.

Le « théâtre » quittera progressivement le cadre strict de l'église pour se développer au cœur même de la ville ; le drame liturgique, exclusivement pris en charge par le clergé, sera éclipsé par le mystère, sorte de version séculière du drame, qui connaîtra son apogée au XIV^e-XV^e siècle, étant pris en charge scéniquement par la communauté civile et religieuse.

De plus, ces représentations s'inscrivent résolument dans la vie quotidienne et y renvoient volontiers. Ainsi, on cherche à illustrer concrètement les événements « surnaturels » en recourant à une machinerie et à des effets qui, pour rudimentaires qu'ils aient été, n'en étaient sans doute pas moins efficaces dans une perspective « illusionniste » : si la gueule d'enfer vomit flammes et fumées, elles sont souvent produites par la

¹ C. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, op. cit., p. 72.

² Voir annexe 1, *La Passion et la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Jouée à Valenciennes en 1547.

combustion de matières soufrées, dégageant en outre une odeur prégnante signifiant l'« horreur » caractéristique de l'enfer¹.

Cet ancrage esthétique et technique du théâtre dans le « réel sensible » s'accorde avec l'idée que pour l'homme médiéval, comme jadis pour le citoyen grec, Dieu n'est pas une abstraction et peut intervenir à tout moment dans son quotidien. Comme pour rappeler cette « évidence », de nombreuses scènes profanes seront également très tôt incluses à la transcription scénique de l'Évangile : scènes de banquet, querelles de ménage, etc., ce qui permet encore de rappeler que l'ordre divin n'est pas étranger à la vie quotidienne.

Cet entremêlement de réalités, mis en œuvre dans le drame liturgique où se côtoient temps mystique et quotidien, se retrouve à l'évidence dans la place qui sera accordée à l'image, laquelle s'épanouira au moment de l'expansion du style gothique, dans les vitraux où scènes triviales et bibliques sont étroitement imbriquées. Le sommet n'est-il pas atteint à la Sainte-Chapelle de Paris (consacrée en 1248), véritable « mur d'images » offert à la lecture et à l'admiration des fidèles ? Cathédrales, églises, se parent alors de « belles représentations », vitraux, statues peintes, retables, triptyques, etc., qui actualisent, en l'esthétisant, la présence divine : « La chose belle exige d'être vue comme telle, et le produit artistique est réalisé en vue d'une perception : il présuppose l'expérience visuelle subjective d'un spectateur potentiel². » Cette jonction unifiant différents espaces et divers temps qu'opèrent les maîtres verriers, le théâtre le réalise également, et l'accentue, par le mystère où l'incarnation ne peut qu'actualiser la représentation, rendre sensiblement présents les actes livrés à l'admiration des spectateurs.

Les individus qui joueront les personnages à dimension sacrée, seront, dans la plupart des cas, des amateurs, donc les possibles voisins du spectateur. La représentation elle-même sera donnée dans un environnement banal : la place du marché, le cimetière, les fossés encerclant la ville, etc. sur lesquels est dressé le hourdement. Parfois, les spectateurs pourront se voir inclus dans la représentation même si aucun « rôle » ne leur a été attribué : si on se reporte à la miniature de Jean Fouquet rendant compte de la représentation du *Mistère de sainte Apolline* (vers 1450), conservée au musée Condé, on constate que, dans ce

¹ Serait-ce là un héritage des jeux romains au cours desquels, nous l'avons vu, l'odorat était sollicité au même titre que la vue et les autres sens ?

² U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. M. Javion, Paris, Grasset, 1997, p. 135.

cas précis, le dispositif scénique est circulaire, donc que les spectateurs étaient installés face à d'autres spectateurs dont ils ne pouvaient faire abstraction, d'autant moins que, si certaines des loges abritaient une partie du public, d'autres, qui les jouxtaient, pouvaient être des mansions, espaces dévolus à la « fiction ». Les spectateurs « sont là aussi, assiégeant de tous côtés l'aire de jeu centrale. Ils se serrent au rez-de-chaussée, de plain-pied avec le lieu scénique¹. » Le spectateur acquiert alors un double statut : il se fait observant-observé. Le public est inscrit dans le représenté ; le réel investit la fiction tout comme Dieu peut intervenir dans la réalité. C'est d'ailleurs ce que lui montre régulièrement la représentation elle-même puisque les mystères, comme le proposait le drame liturgique, incluent des scènes de vie quotidienne, voire des personnages qui pourraient être contemporains, rappelant ainsi au spectateur que Dieu n'est pas qu'une abstraction mais qu'il cohabite avec les hommes.

Espace, temps, statut et fonction de l'individu, éventuel personnage d'une représentation, ne peuvent qu'entretenir une sorte de confusion face au spectacle. On conçoit alors que le spectateur puisse être particulièrement troublé en devenant témoin de certains événements qui lui sont exposés dans le cadre représentationnel. Ainsi, par exemple, « à Metz, en 1458, lorsqu'on représente *Le Jeu de sainte Catherine*, son rôle est tenu par une jeune fille de dix-huit ans qui “parla si vivement et si piteusement qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer²” ». Dans un autre registre, plus « comique », il est difficile de savoir si, dans *Le Jeu de la feuillée* (1276 ou 1277), les intervenants, parties prenantes de la fiction, sont « réels » ou « fictifs » : tous Arrageois, les personnages en jeu, présents dans la taverne de Riquier qui sert de décor à la fiction, étaient-ils des bourgeois d'Arras jouant leur propre rôle dans la *vraie* taverne du *vrai* Riquier, elle-même, peut-être transformée en lieu de spectacle ?

Par le recours au théâtral, les « faits » exposés devenaient d'une certaine façon concrets, prenaient corps par adhésion/croyance ; ils acquéraient ainsi un degré d'existence sensiblement identique à la perception que l'homme pouvait avoir de son univers quotidien. Cet entrechoquement de réalités mettait, certes, la foi à contribution ; mais au-delà, le recours au spectacle, permettait l'incarnation de ces croyances, les rendait tangibles, quasi concrètes. D'une certaine façon, empiriquement, dans leurs spectacles, les

¹ H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1980, p. 27.

² R. Pernoud, « Le théâtre au Moyen Âge », in G. Dumur (dir.), *Histoire des spectacles, op.cit.*, p. 573.

dramaturges médiévaux ont superposé plusieurs réalités, sollicité différents niveaux d'adhésion, « inventé » ce qu'on pourrait peut-être appeler un « second degré de la représentation », en invitant les spectateurs à opérer une fusion de la croyance religieuse et de sa représentation imagée. Il ne s'agit plus alors d'adhérer seulement à une idée, un concept, une croyance, mais aussi à une réalité visible, rendue visible : sa représentation. Les fidèles sont poussés à s'approprier une réalité composée d'espaces et de temps fictif(s) et réel(s) *simultanément*.

LE THEATRUM MUNDI OU LA RENAISSANCE.

C'est précisément cette volonté de faire croire en la « réalité du montré » qui stimule les hommes de la Renaissance rénovant la scène sans toujours renier le passé pour autant. Certains, notamment en Italie, récupéreront les règles de la perspective centrale appliquée dans la peinture par Brunelleschi et ses élèves, espérant ainsi parfaire l'illusion, donc amplifier le plaisir provoqué par la vision du faux proposé pour vrai¹. Ainsi, en 1508, lors de la représentation à Ferrare, de la *Cassaria* de l'Arioste, les spectateurs admirèrent « une perspective regroupant divers édifices, maisons, églises et campaniles entourés de jardins² » peinte par Pellegrino Da San Daniele. C'est là, semble-t-il, le premier témoignage connu de la mise en œuvre de la perspective au théâtre dans une optique illusionniste. Si les Italiens s'appliquent à explorer cette voie novatrice, articulée autour du trouble des sens, d'autres en Europe, refusant de rompre avec la tradition médiévale, explorent une voie médiane en proposant au public un spectacle moins focalisé sur le visuel, mais tout aussi audacieux intellectuellement parlant. Shakespeare ou Calderòn feront plus volontiers appel à l'esprit des spectateurs en introduisant sur la scène, et avec elle, le thème du théâtre dans le théâtre.

L'évolution architecturale des bâtiments théâtraux correspond à ce souci de superposition de réalités. En France, installant leur salle à l'Hôtel de Bourgogne, les Confrères de la Passion auraient pris soin de faire construire une scène secondaire au-dessus de la scène principale, transposant ainsi, verticalement, le système médiéval de la

¹ Il faudra attendre 1436, et la publication du *De pictura* de Leon Battista Alberti pour que les grands principes de la perspective soient théorisés.

² Lettre de Bernardino Prosperi à Isabelle d'Este, citée par H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1992, p. 234.

juxtaposition des mansions¹ ; en Angleterre, les plans du théâtre du Globe adaptent le même schéma dans un espace circulaire et non frontal ; en Espagne, le système traditionnel des mansions n'est pas bouleversé et l'*auto sacramental* investit l'espace typiquement médiéval de la ville. C'est dans ces spatialités structurellement différentes mais symboliquement très proches que le *theatrum mundi* prendra corps, surtout en Angleterre avec Shakespeare, et en Espagne avec Calderón, avant que Rotrou et Corneille, notamment, ne s'emparent de ce motif en France.

Shakespeare, précisément, définit la mise en abyme du réel que porte en substance le théâtre, « contrefaçon de l'humanité² », par l'intermédiaire du personnage de Prospéro dans *La Tempête* :

Nos divertissements sont finis. Nos acteurs de naguère, comme je vous le disais précédemment, étaient tous des esprits et se sont évanouis dans l'air, dans l'air léger. Et, comme cette vision construite sur rien, les tours coiffées de nuées, les palais somptueux, les temples solennels, le vaste globe lui-même, oui, avec tous ceux qui l'ont en partage, tout se dissipera et, s'évanouissant tel ce spectacle sans substance, ne laissera pas derrière lui un fil de nuage. Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes, et notre petite vie est cernée de sommeil³.

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, il fait intervenir le « théâtre dans le théâtre », conduisant certains des personnages à représenter la tragédie de Pyrame et Thisbé, en toute bonne foi, par pur divertissement. Ici, le spectateur peut se divertir de la naïveté que manifestent ces « acteurs » amateurs confrontés à la transposition du réel qu'ils ont du mal à maîtriser, qui ne parviennent pas à dissocier fiction et réalité, s'interrompant à tout propos, commentant, critiquant leur propre jeu, cassant ainsi l'illusion théâtrale qu'ils devraient respecter par convention. Pourtant, cette dénonciation ne fait que renforcer par contrecoup, l'investissement du « vrai spectateur », devenu complice du jeu, lors de la représentation.

Cette naïveté, ce premier degré de la mise en abyme ne se retrouvent pas dans *Hamlet*, où Shakespeare fait directement intervenir des personnages-comédiens qui interfèrent consciemment avec la « réalité » de la fable, selon un protocole minutieusement

¹ Voir S. Wilma Dieckhoff-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1970.

² Shakespeare, *Hamlet*, III, 2, trad. F.-V. Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 309.

³ Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1. Préface et trad. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

construit¹. Hamlet sait jouer de l'ambiguïté et met à profit la confusion rendue possible par le recours au théâtre :

J'ai ouï dire que des créatures coupables, assistant à une pièce de théâtre, ont, par l'action seule de la scène, été frappées dans l'âme, au point que sur-le-champ, elles ont révélé leurs forfaits. [...] Je ferai jouer par ces comédiens quelque chose qui ressemble au meurtre de mon père, devant mon oncle².

Le stratagème se révèle efficace, et Polonius, troublé par la similitude des situations réelles (passées) et fictives, fait interrompre la représentation. Fiction et réalité se sont trop étroitement frottées au point d'en être insoutenables pour le spectateur-Polonius, raillé par Hamlet, doublement spectateur : à la représentation de *La Souricière*, donnée par les comédiens qu'il a engagés, il superpose l'observation des réactions de son oncle transformé en acteur malgré lui. Shakespeare propose ainsi au spectateur, à travers le personnage d'Hamlet, une image de son propre statut. Le spectateur peut ainsi se voir incarné, représenté, mis en abyme.

Ce schéma dramaturgique, dans lequel les frontières entre le vu, le perçu et le su sont brouillées, se retrouve fréquemment mis en œuvre dans le théâtre espagnol du Siècle d'or. Certaines des pièces de Calderón en offrent l'exemple éloquent. *La Vie est un songe* met en scène différentes approches, différents degrés de rapport au(x) réel(s) : si Rosaure et Clarin sont des personnages ancrés dans un quotidien « banal », Sigismond, lui, coupé du monde depuis l'enfance, ne connaît qu'une lecture de la réalité, celle, restreinte, à laquelle il a eu accès. D'une certaine façon, il se trouve dans la situation des prisonniers de la caverne platonicienne. Pour chacun des personnages, la parcelle de réel qui lui est immédiatement accessible, *son* réel, est *le* réel. Le spectateur, quant à lui, détrompé puisque extérieur à la fiction, est installé entre ces deux visions : la première communément partagée (celle de Rosaure ou Clarin), et l'autre, plus intérieure, plus limitée (celle de Sigismond).

Rosaure, voyageuse libre du « réel proche », est travestie et, par-là, Calderón souligne l'une des duperies possibles du réel perçu, lié au jeu des apparences qui en découlent. Sigismond, quant à lui, ne peut en juger, faute de recul sur son propre réel ; il est lui-même, à la fois, sujet et objet de sa propre expérience. Investissant pleinement le (triste et violent) « spectacle de sa vie » lorsqu'il apprendra les « règles du jeu³ » régissant la réalité

¹ Hamlet va jusqu'à donner des indications de jeu aux comédiens, à propos des intonations, de la gestuelle, etc. (III, 2.)

² Shakespeare, *Hamlet*, acte II, sc. 2, *op. cit.*, p. 302.

³ Deuxième journée, v. 1258-1280 in Calderón, *La vie est un songe*, trad. B. Sesé, Paris, Flammarion, 1996.

en vigueur hors de sa geôle, il lui devient enfin possible de dissocier réalité et simulacre. Dès lors, son appréhension du réel nouvellement révélé pose les fondements d'un autre rapport physique possible avec son entourage : il expérimente la *praxis* du réel, quitte à aller contre les règles communément admises par cette société, cette réalité dont il ignorait tout jusqu'alors.

Par ailleurs, dans la fable, aucun élément ne permet de situer *La vie est un songe* à une époque déterminée. De plus, et c'est peut-être le plus important, l'action commence à l'heure où le soleil se couche. Apparaît ici une métaphore du théâtre où l'action commence au moment où la lumière s'éteint. Certes, les spectateurs de Calderon ne pouvaient attendre un encore impossible « noir salle ». Mais faire débiter la pièce par la tombée de la nuit, évoque le moment où les spectateurs doivent assumer le rituel théâtral, lequel attend qu'ils s'abstraient du quotidien, du « réel proche », afin que, d'une certaine façon, ils se mettent en sommeil, se rendent disponible à une perception autre, celle du théâtral (du songe ?).

L'égarement de ses sens et des repères spatio-temporels, induit par la construction de la pièce, invite le spectateur à se reconnaître dans le personnage de Sigismond, tout aussi troublé que lui. La différence réside cependant dans le fait que, si le spectateur sait pertinemment qu'il est au théâtre, Sigismond découvre que le monde qui lui a été révélé tout au long de la représentation n'était qu'un songe. Sigismond, donc, a rêvé (ou pensé rêver) mais a pris une part active à ses songes. Il est devenu *spectateur*¹ de sa propre vie, il est devenu une sorte de méta-spectateur.

Ô cieux, s'il est vrai que je songe,
tenez ma mémoire en suspens ;
en un seul songe tant de chose
ne peuvent en effet tenir.
[...]
Si j'ai rêvé la magnificence
Où je me suis vu, comment se fait-il
Que cette femme m'en rapporte
De si notoire témoignage ?
C'était donc vrai, ce ne fut point un songe.
Et si c'était vrai – ce qui d'ailleurs n'en est
pas moins troublant, –
comment peut-il se faire
que j'y voie un songe ? Les éclats de ce monde

¹ Expression empruntée à J.-L. Weissberg, voir « Du spectacle au *spectacle* » in *Présences à distance*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 57-67.

sont-ils au rêve si semblables
que les véritables passent pour illusoirs,
et les faux pour véritable¹ ?

Cette fonction, cette position spécifique du *spectateur* se retrouve, plus marquée encore, dans *Le Grand Théâtre du monde* où Calderòn installe la métaphore théâtrale dans l'espace même dévolu à la fiction. Dans cet *auto sacramental*, « l'allégorie se nourrit en effet d'un système de représentations qui dépasse la simple vraisemblance² ». Reprenant un thème courant en Espagne – et au-delà, dans toute l'Europe « baroque », – Calderòn va plus loin et structure l'ensemble de sa pièce autour du procédé du théâtre dans le théâtre, transformant ainsi le spectateur en objet de la représentation où « il se voit lui-même représenté sur la scène³ ». De fait, l'auteur illustre visuellement et dramatiquement le thème du *theatrum mundi*, installant sur l'espace scénique une sorte de spectateur idéal sous les traits du Monde.

En incluant une pièce intérieure au sein de la « pièce cadre », Calderòn, certes, dénonce les principes de l'illusion théâtrale, mais pour mieux attirer l'attention des spectateurs sur le sens profond de la fiction, illustrant ainsi l'ambiguïté inhérente au réel oscillant entre « vérité » et « illusion ». Il s'agit de conduire le spectateur à réaliser, après saint Augustin, que « toutes les choses qui sont [...] ne *sont* absolument, ni [qu']elles ne *sont* pas absolument⁴ ». *Vanitas vanitatis* : « Tout est vanité et poursuite de vent⁵. » Ainsi, Calderòn s'acharne à dénoncer le faux-semblant triomphant chez ses contemporains, usant pour ce faire de l'art de l'illusion par excellence : le théâtre. L'utilisation de personnages allégoriques (Le Monde, La Sagesse, La Beauté, etc.) conduit le spectateur à transposer sa réalité dans celle qui est représentée. Non sans jouer de l'ambiguïté, Calderòn choisit de faire intervenir la divinité sous le nom de L'Auteur, rappelant ainsi que Dieu, certes, est créateur du monde « réel », comme l'auteur est créateur d'un monde fictif. De même que la divinité peut interpeler ses créatures, Dieu devenu ici dramaturge, interpelle son public, Le Monde, qui proteste : « Qui m'arrache à moi-même ? ». L'Auteur répond : « C'est ton Auteur souverain. Un soupir de ma voix, un signe de ma main t'informent, et à ton obscure

¹ Calderòn, *La vie est un songe*, troisième journée, *op. cit.*, pp. 133-134.

² F. Bonfils, « Présentation », in Calderòn, *Le Grand Théâtre du monde*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Saint Augustin, *Confessions*, VII, 11, trad. J. Trabucco, Paris, Garnier, coll. « GF », 1964, p. 144.

⁵ *Écclésiaste*, I, 12, 2 (trad. sous la direction de l'École biblique de Jérusalem).

matière il donne forme¹. » D'une certaine façon, Calderòn indique ici, au-delà de l'aspect religieux omniprésent dans l'*auto sacramental*, que le spectateur acquiert son statut par la volonté de l'auteur. C'est ce « créateur », poète, au sens étymologique, qui offre au spectateur une autre réalité que la sienne, qui le happera, avec son consentement, comme il le reconnaît lui-même :

Auteur généreux de mon être, dont le pouvoir, dont la voix soumettent toutes choses, je serai, moi, le grand théâtre du monde, afin que les hommes puissent jouer sur moi la comédie, et que chacun puisse trouver en moi tout ce qu'il faut, bien préparé, pour jouer son rôle. Le mien est d'obéir, car je ne fais qu'exécuter ce que tu ordonnes, car si l'ouvrage m'appartient, le miracle te revient².

C'est bien un accord tacite qui doit s'installer au théâtre ; le spectateur ne peut rester passif : il se doit d'être observant-participant du/au fictif. À sa manière, il se fait volontairement « personnage » support de l'acte théâtral : il accepte de devenir « le grand théâtre du monde » pour que « les hommes puissent jouer [...] la comédie ». C'est par la résonance du théâtral, en son esprit, que la représentation prendra une forme d'existence *via* la perception qu'il en aura. Aussi lucide que Le Monde sur ce point, L'Auteur n'a, du reste, pas manqué de faire appel à l'adhésion du spectateur en lui proposant un contrat : « Puisque je suis ton Auteur, et toi ma créature, aujourd'hui, je veux soumettre à ton approbation la réalisation de l'un de mes desseins³. »

LE SYSTEME D'UNE « ILLUSION COMIQUE » : CORNEILLE ET ROTROU.

Tandis qu'en Angleterre ou en Espagne, les dramaturges ont « accommodé » le système scénique hérité du Moyen Âge, en Italie ou en France, les praticiens du théâtre ont exploré d'autres voies, inspirés par la redécouverte et la réinterprétation des Anciens, en tentant de réaliser une « illusion » plus complète, au moins visuellement, poussant l'ambiguïté jusqu'à inclure les personnages dans une sorte de vertige quasi identificatoire. Spectateurs ou personnages sont invités à s'oublier eux-mêmes pour devenir « autres », à se laisser manipuler par le poète au sens étymologique du terme, le *poiêtês*. C'est ce qu'illustre Corneille dès les premiers vers de *L'Illusion comique* :

¹ Calderòn, *Le Grand Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 69-71.

³ *Ibid.*, p. 67.

Ce grand Mage dont l'art commande à la nature
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure ;
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour
N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres¹.

Corneille incite à comparer le théâtre à « cette grotte obscure » dont les secrets ne pourraient être dévoilés que par le recours « aux rayons d'un faux jour ». La métaphore s'élargit à la lecture du sixième alexandrin où sont évoquées les « ombres » suggérant ainsi un rapprochement avec le mythe platonicien de la caverne. Une lecture symbolique de ce vers suggère l'idée que la *nuit théâtrale* serait nécessaire pour convoquer sur scène ombres, fantômes et autres chimères.

Le début de *L'Illusion comique* s'inspire de l'ancien genre pastoral, mettant en scène un magicien dans sa grotte. Cette « pastorale » initiale, et initiatrice, peut être envisagée comme moyen d'accéder à la perception d'un degré supplémentaire de réalité. Le magicien et sa grotte se présentent comme les doubles symboliques de l'auteur et du théâtre. Le magicien/metteur en scène déforme, par la grâce de sa magie, le « réel proche » du spectateur afin de narrer ce que Corneille nomme une *illusion comique* :

L'illusion dont il est question désigne d'une part l'artifice magique auquel a recours le magicien, d'autre part le piège dans lequel tombe le spectateur intérieur – et le public avec lui – au dernier acte, mais elle désigne aussi, au premier chef, le fondement de l'art du théâtre, cette illusion qui est le théâtre lui-même².

C'est bien dans l'acte du comédien que le théâtral et ses illusions prennent sens. En s'appuyant sur Molière et Marmontel, Christian Biet relève, l'importance, pour un sujet-spectateur, du plaisir de voir un comédien et « d'observer son art³ ». C'est par, et avec cet acte de théâtre que se constituent les ressources phénoménologiques nécessaires à l'élaboration du théâtral (empathie, intersubjectivité, « croire comme si⁴ »...).

L'illusion est une « erreur des sens ou de l'esprit, qui fait prendre l'apparence pour la réalité⁵ ». Par ailleurs, et pour renforcer cette « erreur », Corneille joue des paradoxes et des contrastes. En effet, *L'Illusion comique* raconte une histoire à travers des fragments

¹ Corneille, *L'Illusion comique*, I, 1, vv. 1-6 (p.p. G. Forestier, Paris, Ed. Librairie générale Française, 1999).

² G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, p. 12.

³ C. Biet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, pp. 481-482.

⁴ Le « si » stanislavskien. Cf. C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion Gérard Watelet, 1984.

⁵ « Illusion », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse, 1998.

d'histoires¹. C'est dans une volonté de « montrer beaucoup », peut-être même de *sur-montrer*, que s'inscrit cette pièce, ce qui lui confère une dimension dite « baroque ». Le spectateur est entraîné dans une « folie du voir » qui « installe une passerelle, un passage vers l'invisible, une folie qui met en crise toute frontière² ».

Ainsi, dans sa pièce, Corneille illustre le principe cognitif mis en action par la représentation, en dévoilant les « ficelles » de l'illusion théâtrale :

Grâce à la sophistication de cette structure dite du *théâtre dans le théâtre*, Corneille a pu montrer l'intrigue la plus stéréotypée qui soit autour du personnage le plus codé de toute l'histoire du théâtre occidental, tout en soulignant qu'il le faisait. Le plus fort est qu'à mesure que l'action avance – et que l'importance du rôle de Matamore décroît –, on se met à croire aux aventures de Clindor et d'Isabelle, à espérer et à trembler avec eux, l'illusion l'emportant sur la théâtralité³.

Selon Georges Forestier, le procédé du théâtre dans le théâtre, l'une des composantes majeures de l'illusion mise en place dans cette pièce, a été poussé par Corneille où « nul avant lui n'était allé⁴ » :

Jusqu'à lui [...], on se contentait de deux niveaux de représentation, souvent mal joints l'un à l'autre. Corneille va jusqu'à trois et les imbrique parfaitement l'un dans l'autre, comme des poupées russes, véritable tour de force qu'aucun de ses contemporains, rivaux ou épigones, n'osera renouveler⁵.

La déformation de la perception du réel (on pourrait presque dire la torsion du réel) représenté renforce la sensation du public d'être dans un univers clos, autonome, qui fonctionne avec ses propres lois spatio-temporelles. S'opère au théâtre une

compression de [l'espace] temps [qui] affranchit le théâtre de toute notion de temps physique et suppose la création d'un temps spécifiquement théâtral, objectif : le temps de la tragédie que Mme de Staël considère comme un « mensonge de l'art », un « temps fixe », « une durée métaphysique que personne ne compte⁶ ».

Alcandre maîtrise le temps ; il connaît le passé et l'avenir des « spectres parlants⁷ ». Le temps de la narration, puisque dans ce cas, il est davantage question de *diegesis* que de *praxis*, est en rupture avec la linéarité apparente du temps commun. Les pouvoirs magiques

¹ Voir G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, 1999, p. 7.

² C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 115.

³ G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*

⁶ J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, p. 124, 2004. Les citations sont tirées de Mme de Staël, *De l'Allemagne*, p.p. la comtesse J. de Pange et S. Balayé, Paris, Hachette, 1958-1960, t. II, p. 241 (var., ms. A).

⁷ G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, p. 12.

d'Alcandre permettent de renforcer l'idée de représentation à plusieurs niveaux, lorsque les aventures passées de Clindor rejoignent, au dénouement, le présent de la fiction. Au-delà du récit, ce serait à une « forme de vérité » que Corneille pourrait faire accéder le spectateur.

Si, chez Corneille, le théâtre se présente comme une sorte de révélateur de vérité pour le spectateur, quelques années plus tard, dans *Le Véritable saint Genest*, Rotrou pousse plus loin les conséquences en incluant l'acteur dans ce troublant jeu de miroirs. Le personnage de Genest, acteur de son état et héros de la fable, en charge du rôle d'Adrian, ne proclame-t-il pas :

D'effet comme de nom je me trouve être un autre ;
Je feins moins Adrian que je ne le deviens¹.

Genest, semble-t-il, s'approprie littéralement l'identité du chrétien Adrian qu'il est chargé d'incarner, à tel point qu'il finira par se convertir :

C'est à travers le drame d'un autre que Genest va à la rencontre de lui-même, d'un autre qu'il a cru revêtir pour le jeu d'un instant ; mais [...] le masque se trouve être le vrai visage, ou plutôt le visage se conforme au masque ; son personnage révèle soudain à Genest qui il est².

La fiction met en œuvre, illustre, la force de persuasion de l'illusion bouleversant le rapport que Genest entretient avec le fictif. Les univers réel et fictif juxtaposés, imbriqués, se mêlent inextricablement. Genest en est « victime », à la fois sujet et objet de cette ambivalence théâtrale.

De son côté, qu'il soit installé au parterre ou dans les loges, le Parisien spectateur est, lui aussi, poussé à s'impliquer, invité à se projeter, se reconnaître dans l'image des Romains, témoins du martyr Adrian. Jacques Scherer remarque que « le spectateur romain sera maintenu presque jusqu'à la fin dans une confusion qui permet et explique le déroulement de l'action, mais [que] le spectateur français aura du mal à distinguer les deux plans et les deux martyrs³ ». Lorsque, voyant Genest jouer son rôle, Maximin s'étonne : « Il feint comme animé des grâces du baptême », Valérie, abusée ne peut que répondre : « Sa

¹ Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, II, 3, v. 402-403 (p.p. E. Hénin et F. Bonfils, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999).

² J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954, p. 72.

³ J. Scherer, « Notice » au *Véritable saint Genest*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, t. I, p. 1331.

feinte passerait pour la vérité même¹. » Les « spectateurs internes » sont partie intégrante d'un « pacte initial » :

Ils [...] prennent les paroles de vérité de Genest pour un effet de réel supplémentaire : en commentant son jeu, Genest feindrait de s'abstraire de l'illusion, de porter sur elle un regard extérieur. Par contrecoup, son jeu paraît plus réel aux yeux des spectateurs internes. Genest leur semble alors recourir à un procédé commun du théâtre dans le théâtre : désigner une fiction comme telle, c'est nécessairement s'en abstraire, donc faire vrai².

Le fait que Rotrou installe une distance, gradue les niveaux fictifs ne ferait que renforcer le pouvoir de l'illusion, inscrivant ainsi sa pièce dans la tradition baroque en instaurant un complexe jeu de miroirs³. En effet, Rotrou n'hésite pas à dénoncer l'illusion induite par le théâtral. Il fait notamment intervenir le décorateur fictif, personnage qui ouvre la « pièce intérieure », en exposant les subtilités techniques de son art (II, 1), revient peu après pour allumer les chandelles (II, 5) ; il reparaitra à la fin de la représentation de la pièce incluse, signifiant ainsi que s'achève le « fictif de la fiction », le second degré de la représentation, et que, désormais, subsistera le « réel de la fiction » (IV, 8-9). Ces irrptions dénonciatrices de l'artifice lié au fictif permettraient, par contraste, de conférer à la fiction dite « cadre » un statut plus *réel*.

En mettant le théâtre *sur* le théâtre⁴, les auteurs baroques ont surinvesti la fiction, lui ont donné un statut de *sur-réalité*, renvoyant à l'image du *theatrum mundi*, motif caractéristique de l'esprit baroque lié à la Contre Réforme, « affirmant que toute réalité est l'image de quelque chose d'autre », comme le rappelle Jacques Scherer qui poursuit :

Le théâtre, réalité solide et visible, est en même temps image par définition, [et] avait vocation pour polariser l'inquiétude générale sur ce qu'André Breton appellera le peu de réalité. Si le monde est inlassablement comparé à un théâtre, si toute réalité peut devenir image dans une image, puisqu'on peut jouer une pièce dans une pièce, c'est que la vie humaine est elle-même illusoire⁵.

Cette exaltation de l'image était conçue pour faire adhérer le spectateur à une vérité « supérieure », autre que celle qui lui est révélée par ses sens. Le théâtre semblait alors un média particulièrement approprié dans cette optique, plus efficace encore que les fresques

¹ Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, IV, 7, v. 1283-1284.

² E. Hennin et F. Bonfils, « Présentation », in Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, *op. cit.*, p. 16.

³ Sur la question voir essentiellement J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, et G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd., Genève, Droz, 1996.

⁴ Expression empruntée à J. Rousset qui la préfère à celle généralement utilisée de « théâtre dans le théâtre » (voir *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, pp. 66-74).

⁵ J. Scherer, « Notice sur *Le Véritable saint Genest* », *op. cit.*, p. 1333. J. Scherer fait allusion au « Discours sur le peu de réalité » d'André Breton (in *Point du jour*).

illusionnistes qui recouvrent alors les voûtes des églises. Toutefois, la France ne suivra pas cette voie encouragée par Rome. D'une certaine façon, les classiques en prendront même le contre-pied, décidant d'écarter le visuel, « l'illusion sensuelle », de la scène.

DES CLASSIQUES AUX ROMANTIQUES : LIEUX ET HORS-LIEUX DE L'IMAGE.

Héritiers de Descartes, les classiques ne peuvent suivre le modèle baroque exploré en Angleterre, en Espagne ou même en France au début du XVII^e siècle, jouant de la confusion des sens. C'est peut-être là, l'une des raisons qui expliquerait la quasi-absence de pièces exploitant le motif du « théâtre dans le théâtre », donc de la mise en abyme représentationnelle, après *L'Impromptu de Versailles*, créé en 1663. Le « grand » théâtre que sera la Comédie-Française ne proposera pas ce type de pièce à son public et l'amateur se verra contraint d'aller à la Foire se perdre dans les méandres de ces comédies jouant du reflet. Les acteurs forains apprécient particulièrement ces spectacles mettant en abyme leurs propres démêlés avec les théâtres privilégiés. En 1718, Lesage, Fuzelier, d'Orneval fournissent par exemple *La Querelle des théâtres*, *Les Funérailles des théâtres* ou *Le Rappel de la Foire à la vie*. Plus tard, Favart propose à la Foire Saint-Germain *La Répétition interrompue ou le Petit-Maître corrigé* (1757), possible source de Marivaux qui ne fera connaître que par l'impression ses *Acteurs de bonne foi* la même année. La technique du « théâtre dans le théâtre » a quitté physiquement la scène, mais reste perceptible dans l'agencement même des comédies de Marivaux où l'on ne trouve guère de personnages ne jouant pas consciemment un rôle afin de mieux (se) tromper-détromper. La mise en abyme du phénomène théâtral a glissé de l'immédiatement visible à l'intellectuellement perceptible, transposée dans les mots¹.

Avec les classiques, en effet, on assiste à une mise à l'index théorique de l'image et de la représentation du réel dans l'art en général et au théâtre en particulier. Il en découle un rejet de la représentation au profit de la narration chez la plupart des dramaturges et l'image évincée du théâtre se réfugie à l'opéra où l'accent est fortement mis sur l'illusion, sur l'éblouissement des sens largement sollicités.

¹ Les paragraphes qui suivent sont redevables du livre de J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, *op. cit.*, auquel j'emprunte de nombreuses citations.

Déjà, d'Aubignac constatait : « Il est certain [que le poète] fait paraître fort peu d'action sur son théâtre ; elles sont presque toutes supposées, du moins les plus importantes, hors le lieu de la scène¹. » La critique est régulièrement reprise et, en 1730, La Motte se plaint : « La plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits ; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'action même qui a frappé l'auteur et l'a déterminé à choisir son sujet, se passe presque toujours derrière le théâtre². » Voltaire, Diderot, Rousseau souligneront aussi cet état de fait qui perdurera malgré tout puisqu'en 1801, Geoffroy dénonce encore ce type de spectacle « gonflé d'inutilités et de bavardage³ ».

De fait, les dramaturges classiques, suivant les théoriciens, ont mis en pratique, exagérément peut-être, la définition aristotélicienne de la tragédie puisque, dans la *Poétique*, elle est décrite comme imitation d'une action au moyen du langage, négligeant le fait qu'il ajoute que cette imitation est « faite par des personnages en action⁴ ». Poussant cette définition, d'Aubignac peut affirmer qu'au théâtre, « parler, c'est agir⁵ ». Ainsi, pour les classiques, l'action tragique semble se situer, comme l'a bien vu Georges Steiner, « à l'intérieur des mots⁶ ».

Les dramaturges classiques rejettent donc l'image « représentatrice » faisant appel à l'adhésion immédiate et incontrôlée du public au profit du discours qui, lui, provoquerait une adhésion plus intellectuelle, donc moins sensuelle. Le rôle du poète est de *montrer à voir* le visible au *regard intérieur* du spectateur. Descartes n'avait-il pas, dans la deuxième *Méditation métaphysique* dénoncé l'image comme ne parvenant qu'à illusionner en « plongeant le spectateur dans un état similaire à celui d'un songe⁷ ». Logiquement, les classiques préféreront l'image poétique qui, en principe, s'adresse à la raison. Le langage a la faculté, selon Descartes, de créer, en actualisant la pensée ; il invite à se projeter dans un univers intérieur dont la sémiologie est dynamique. L'image, par la contemplation, attache à l'immédiateté des sensations : « Le mot détache, l'image attache⁸. » C'est ce piège que

¹ F. Hédelin d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, p.p. P. Martino, Paris, Champion, 1927, p. 283.

² A. Houdar de La Motte, *Œuvres de théâtre*, Paris, Dupuis, 1730, t. I, pp. 118-119.

³ J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825, t. III, p. 446.

⁴ Voir Aristote, *Poétique*, 1449b.

⁵ F. Hédelin d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 282.

⁶ G. Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. R. Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 101.

⁷ J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, *op. cit.*, p. 56.

⁸ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 106.

dénonçaient aussi bien Nicole que Bossuet, redoutant les dangers inhérents à l'image et à la fascination qu'elle peut exercer. Il s'agissait de se prémunir du pouvoir du visuel sur l'esprit. Le récit constitue une parade efficace en évitant l'effet (le risque) d'adhésion immédiate. Les poètes classiques ont donc préféré les mots.

Ils ont, par conséquent, soigneusement rejeté toute « action » hors de la scène visible mettant en avant la nécessité de respecter la bienséance externe, laquelle peut même aller contre toute vraisemblance. Ainsi, le théâtre aurait gagné en respectabilité ce qu'il aurait perdu en tension scénique. La tragédie classique française est un genre codé, jusque dans le jeu des acteurs. Ceux-ci sont-ils encore « agissants » ? Ont-ils perdu leur fonction même d'« actant-représentants », se concentrant sur l'art de la déclamation ?

Cependant, la déclamation ne doit pas être considérée comme un art purement vocal. Pour les contemporains, le terme est, comme le rappelle Martine de Rougemont, « synonyme de jeu tragique¹ » ; au-delà de la dimension oratoire, il inclut « l'action de celui qui déclame² ». L'acteur n'est donc pas inactif lorsqu'il est en jeu. Il reste vrai pourtant que, d'un point de vue purement « visuel », la scène tragique française n'est guère animée. Les théoriciens ne sont pas seuls en cause. Les conditions matérielles et techniques n'offraient pas de grandes possibilités scéniques. Le code de jeu, plus ou moins hérité des Romains, contraint la gestuelle ; la « dignité tragique » implique un certain nombre de postures hiératiques et relativement figées ; l'éclairage, faible, oblige à jouer le plus souvent en avant-scène ; l'aire de jeu elle-même, est fort réduite puisque depuis 1637, admet-on, des spectateurs encombrant les deux côtés du plateau – ce qui ne peut que nuire à tout effet « illusionniste » et rend le souci de l'image scénique très secondaire. On ne s'étonne pas alors de constater que, d'un point de vue purement visuel, la représentation tragique n'ait guère évolué et que l'accent n'ait pas été mis sur l'image.

Toutefois, auteurs et spectateurs réclament de plus en plus énergiquement une réforme du jeu, entraînés par Voltaire, notamment. Quelques tentatives seront proposées par d'audacieux acteurs. En 1743, à la création de *Mérope*, tragédie de Voltaire, M^{lle} Dumesnil ose courir sur la scène « et ses mouvements sont parfois si brusques que le parterre reflue de peur quand elle avance vers lui³ ». En 1759, les Comédiens ont supprimé

¹ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 116.

² « Déclamation », *Dictionnaire de l'Académie*, 1762.

³ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.

les banquettes installées sur le plateau et relégué les spectateurs privilégiés dans les petites loges. En 1770, ils quitteront leur salle vétuste pour investir la salle des Machines aux Tuileries, dont la scène est considérablement plus grande et pourvue d'une machinerie héritée de l'Opéra. Ces deux événements vont bouleverser considérablement le rapport au spectacle et au spectaculaire. Les comédiens n'hésitent plus alors à recourir à l'image, à la « mise en scène » : on abandonne l'unité de lieu, on cherche, avec Le Kain et M^{lle} Clairon, à adapter le costume à l'époque de la fable ; le stock de décor se renouvelle totalement grâce à Brunetti qui en concevra plus de cent-cinquante entre 1753 et 1781. Bref, tout concourt à captiver le spectateur par l'image, par le spectacle, et non plus seulement par le verbe.

Cette irruption, qui n'est en fait qu'un retour, de l'illusion scénique marque une véritable rupture au cours du XVIII^e siècle. Elle s'accompagne, de la part des théoriciens et des auteurs, d'un désir de se tourner davantage vers la reproduction du « vrai ». Diderot invente le drame, qui se veut quasi-reproduction du quotidien de ses spectateurs ; il plaide en faveur de la « pantomime » et s'adresse aux acteurs : « Ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas¹. » Il retrouve là clairement la volonté d'illusionner l'auditoire qu'avaient manifesté les hommes de théâtre depuis l'antiquité. Cet accent mis sur l'aspect sensuel du théâtre ne pouvait déplaire aux Parisiens de la seconde moitié du siècle, avides de sensations fortes. Non seulement, on pleure abondamment à la représentation de scènes « pathétiques », mais aussi, comme l'avaient éprouvé les Athéniennes voyant surgir les Érinyes, en 1778, certaines femmes s'évanouissent au dénouement de *Gabrielle de Vergy*, pour leur plus grand plaisir :

Le dénouement provoque une telle émotion que les femmes s'évanouissent et qu'il faut les emmener. Une femme est ainsi conduite dans l'appartement du concierge, M. Desplant. Quand elle revient à elle, elle s'écrie : « Quelle pièce ! quelle atrocité ! Peut-on... » et, tout à coup : « M. Desplant, avez-vous encore une loge à louer pour la prochaine représentation de *Gabrielle*² ? »

Le goût de l'image semble prédominer, et l'adhésion qu'elle entraîne procure au spectateur une sensation dont il semble ne plus pouvoir se passer et dont il ne cherchera plus à se passer par la suite³.

¹ Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), in *Œuvres esthétiques*, p.p. P. Vernière, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 231.

² *Journal des théâtres*, cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 27

³ Sur l'évolution de la mise en scène au XVIII^e siècle, voir, P. Peyronnet, *op. cit.* et M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 133-153.

Cet attrait pour l'image sera largement exploité par les auteurs de mélodrames, genre qui, s'il naît pendant la Révolution, s'épanouit pleinement vers 1800 avec Pixérécourt. Dans le prolongement de ce qu'avaient souhaité les promoteurs du drame bourgeois, ces nouveaux auteurs accumulent les effets scéniques : le changement de décor est quasi de règle entre chacun des trois actes, et les lieux choisis comme cadre au déroulement de l'action se veulent au moins « pittoresques », sinon effrayants : précipices, forêts obscures, monastères en ruines, grottes, etc. L'habitude est vite prise et transparait jusque dans le choix fait de ne plus parler d'actes, mais de « tableaux ». Tout est mis en œuvre pour « impressionner », captiver l'attention du spectateur ; tout est fait pour lui permettre de s'extraire de son quotidien en s'éblouissant au spectacle. La musique intervient aux moments clés du déroulement de l'intrigue (entrée du traître, confidences, etc.), de nombreux figurants sont présents sur la scène, parfois accompagnés de quelques animaux, accentuant ainsi l'effet spectaculaire. Les intrigues elles-mêmes invitent à s'abandonner au monde qui est présenté au spectateur et qui lui est relativement familier puisque héros et héroïnes sont de conditions semblables à la sienne et pourraient être ses contemporains.

Comment s'étonner, dès lors, que le public se laisse aller à l'expression de sentiments exacerbés ? Comme on avait pu voir se pâmer la spectatrice de « bonne condition » aux représentations de *Gabrielle Vergy*, on verra la cousette faire montre d'une véritable débauche lacrymale devant la représentation des malheurs de la jeune fille victime de l'inévitable méchant¹. Dans *Le Boulevard du crime*, Eugène de Mirecourt rend parfaitement compte de cette atmosphère si particulière de la salle vouée au mélodrame :

Le véritable public des théâtres de mélodrames est le public en manches de chemise et en blouse. Celui-là seul, n'en déplaie aux avant-scènes et aux loges, prend au sérieux les fictions dramatiques [...]. Le peuple frémit et se passionne, il absorbe le drame par les yeux, par les oreilles, par tous les pores².

On conçoit alors que le mélodrame draine les foules aux portes des théâtres installés sur les boulevards (le futur « boulevard du crime »). D'une certaine façon, dans ce genre dramatique, le héros, plutôt populaire, incarne les valeurs et les aspirations du peuple-spectateur lui permettant ainsi d'adhérer avec plus de force encore à la représentation à laquelle il assiste. Ce choix esthétique, dramaturgique et technique permet au spectateur de

¹ Boilly l'illustre parfaitement dans la toile qu'il intitule significativement *L'Effet du mélodrame*, voir annexe 2.

² Cité dans J. de Jomaron, *Le Théâtre en France, op. cit.*, t. II, pp. 112-113.

se « retrouver », de se transposer dans le personnage de fiction et ainsi d'adhérer, avec lui, aux idées qu'il défend et véhicule.

Les romantiques n'ont pas manqué de mettre à profit les expérimentations tentées sur les boulevards, choisissant de privilégier le visuel, l'image, la représentation de l'action, dont l'efficacité sur le public était désormais prouvée.

Stendhal le premier, dans *Racine et Shakespeare*, insiste sur la nécessité de réaliser l'illusion au théâtre, et c'est au nom de cette illusion qu'il condamne notamment l'usage de l'alexandrin qui, suscitant l'admiration, ne peut que nuire à l'adhésion du spectateur à la réalité représentée¹. Toujours soucieux de « faire vrai », les romantiques prônent donc également, avec Deschamps, la recherche d'une « peinture individualisée des caractères, dans le remplacement continu du récit par l'action² ».

Le drame romantique recourra volontiers aux sujets historiques. La première pièce considérée comme « drame romantique », due à Alexandre Dumas et créée en 1829 à la Comédie-Française, met en scène *Henri III et sa cour* ! Viendront ensuite *Marion Delorme*, *Le Roi s'amuse*, etc. Privilégier les sujets historiques impose une révision des critères dramaturgiques proprement classiques : les unités de temps et de lieu deviennent inadéquates. Benjamin Constant, l'affirmait déjà en 1809 :

Elles circonscrivent les tragédies, surtout historiques, dans un espace qui en rend la composition très difficile. Elles forcent le poète à négliger souvent, dans les événements et les caractères, la vérité de la gradation, la délicatesse des nuances³.

La (re)présentation de l'histoire nationale transpose dans un abîme fictionnel la transformation de la société, le rapport trans-individuel et la relation à soi-même. C'est un théâtre qui entend représenter la société dans son ensemble. Ici, le drame romantique renoue et actualise les idées déjà énoncées à propos du drame bourgeois, essentiellement par Mercier qui voulait faire du dramaturge l'orateur public des opprimés⁴. Les

¹ « Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie. » (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p.p. R. Fayolle, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 60.)

² F.-É Deschamps de Saint-Amand, préface des *Études françaises et étrangères*, 1828, cité par G. Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*, Paris, A. Colin, 1999, p. 114.

³ B. Constant, Préface à *Wallstein* (1809), p.p. M. de Rougemont et J.-P. Perchellet, in *Œuvres complètes*, t. III-2, Tübingen, M. Niemeyer, 1995, p. 599.

⁴ Voir L.-S. Mercier, *Du théâtre* (1773), p.p. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999.

romantiques veulent donner au drame une fonction, une dimension politique et sociale. C'est donc bien la « vérité » qu'il faut présenter au public.

L'état de la société est une préoccupation majeure du dramaturge. Lorsque Benjamin Constant parle de « couleur locale », il la définit comme étant « ce qui caractérise essentiellement l'état de la société que les compositions dramatiques ont pour but de peindre¹ » :

Issue de l'art pictural, l'expression [« couleur locale »] fut reprise par A. W. Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique* (1809), pour désigner l'ensemble des traits ou des caractéristiques pittoresques d'un lieu ou d'une époque. Cette notion ne désigne pas un simple vernis, mais « ce qu'au 17^e siècle on appelait les mœurs » (Prosper Mérimée). Opposée à l'abstraction classique, elle est ainsi précisée par Hugo dans la préface de *Cromwell* : « Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors d'elle-même². »

Au-delà de la volonté de se rapprocher d'une vérité sociale locale dans la dramaturgie, et plus généralement dans le théâtral, le drame romantique s'inscrit avec force dans l'histoire, celle passée et celle en train de se faire.

Cette volonté de restituer au plus près une exactitude historique, que les adversaires du romantisme critiqueront, entraîne ainsi un important travail sur le costume et les décors : de plus en plus, ils se rapprochent de la réalité historique dépeinte dans la pièce. Cet autre *artificium* dramaturgique permettrait, comme l'aurait voulu Diderot au siècle précédent, de *relier* un peu plus les spectateurs à leur histoire, à la représentation de leur propre histoire, voire à celle de leur actualité. Ainsi, la « mise en scène » achève de rendre plus patent encore l'« effet de réel », pour reprendre l'expression de Barthes³.

Outre la perspective historique dans laquelle s'inscrit le drame, un autre élément clef, essentiel, des rapports inter-humains y sera « mis en scène » : la passion, où l'amour est érigé en valeur absolue et permet au(x) personnage(s) de se soustraire à la dureté du réel quotidien, à ses lois, ses contraintes, ses conventions, quitte à en mourir. Les spectateurs qui assistent à ces grands mouvements de l'Histoire dans lesquels sont pris les personnages, pourront adhérer par procuration à une réalité fictive plus « forte » que leur réalité quotidienne.

¹ B. Constant, « À l'occasion d'une tragédie allemande de M. Robert... », in *Œuvres*, p.p. A. Roulin, Paris, Gallimad, coll. « Pléiade », 1957, rééd. 1979, p. 923.

² G. Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle*, op. cit., p. 108.

³ R. Barthes, « L'effet de réel », in *Communication*, n° 11, 1968, pp. 84-89.

En réformant le mode d'écriture des pièces, en privilégiant le visuel, en inscrivant le sujet de la fable dans une réalité concrète et repérable par le public, en « humanisant » les personnages qui ne sont plus, comme auparavant, simplement véhicules des passions mais acquièrent une « individualité », les hommes de théâtre du début du XIX^e siècle ont ouvert de nouvelles perspectives esthétiques et dramaturgiques qui permettront à leurs successeurs d'inventer la mise en scène moderne ; ces approches novatrices du théâtral ont induit un autre rapport d'adhésion à la représentation pour le public, un rapport davantage lié à la prise en compte du spectateur en tant que tel, ayant un vécu, une inscription sociale et historique, et faisant alors largement écho à son « moi ».

DE LA FIN DU XIX^e AU DEBUT DU XX^e : LA « MISE EN THEATRE » D'UN « SOI MULTIPLE ».

La fin du XIX^e siècle voit se succéder diverses « tentatives d'ébranlement du domaine [théâtral] traditionnel : naturalistes, symbolistes, wagnériens envahissent la scène, durant un quart de siècle, sans jamais obtenir de succès que l'on puisse comparer, par exemple, au surgissement très orchestré d'*Hernani*¹ ». Il reste, néanmoins, que pour l'évolution de la dramaturgie et de la mise en scène contemporaines, ce quart de siècle constitue un tournant majeur. Ce bouleversement sera plus sensible encore en ce qui concerne le(s) rapport(s) étroit(s) qu'entretient le public à la scène, le « metteur en scène » utilisant un certain nombre d'artifices inédits pour « faire vrai », pour « faire ressentir » physiquement et/ou psychiquement ce qu'il (re)présente dans son spectacle.

Un des premiers genres à illustrer spectaculairement cette évolution est le vaudeville où des intrigues très brèves, qui tiennent souvent en un seul acte, permettent de concentrer les effets de mise en scène et de les rendre redoutablement efficaces. De plus, la cocasserie des situations, la familiarité des textes permettent au spectateur de « se laisser aller » à la représentation sans trop de résistance intellectuelle et d'adhérer ainsi plus aisément aux situations qui lui sont (re)présentées tout en sachant qu'elles sont parfaitement conventionnelles. Maître du genre, dans ses pièces, Feydeau glisse en filigrane une critique de l'humain, de la nature de l'humain. Ce faisant, il installe un hiatus entre ce qui est dit et montré, au premier degré, et ce que sous-tend la pièce, drôle certes, mais par désenchantement. Le public peut adhérer massivement à cette critique à peine voilée de ses propres mœurs. Il se voit, se reconnaît, reconnaît son voisin et ses travers ; il « s'intègre » au représenté tant il lui est loisible de trouver chez les personnages, auxquels il accepte de *croire* le temps de la représentation, une familiarité. Cette sensation de proximité, quoique décalée, avec la *réalité représentée* joue sans doute de la confusion consentie entre réel et fictif.

À la même époque, le théâtre naturaliste tente aussi d'exploiter cette confusion en jouant sur le réel extra-scénique, sur le quotidien qu'il veut transporter sur la scène. Cette volonté de rupture avec les règles traditionnelles de la représentation théâtrale va jusqu'à exhiber des accessoires « réalistes », comme les fameux quartiers de viande installés sur la scène par Antoine. Les naturalistes imaginaient abolir les frontières sémiologiques entre la

¹ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 99.

perception qu'a le spectateur de la dimension spatio-temporelle scénique et la sienne propre. Il est supposé adhérer à la réalité théâtrale comme il adhère à sa réalité, et ce, en même (espace) temps. Cependant, présenter du « concret » sur la scène revient à lui conférer un statut artistique, à mettre en représentation l'élément exhibé puisque sur scène, par définition, tout est *re-présenté*.

Les théories naturalistes en vogue en cette fin de siècle ont ainsi contribué au renouvellement de la réflexion sur les questions esthétiques, conférant « une importance capitale (on dit « scientifique » à l'époque) au décor, au costume, au jeu et à la “pantomime” des acteurs¹ ». En 1884, Becq de Fouquière donne de la mise en scène une première définition théorique dans *L'Art de la mise en scène*, mais c'est Antoine, grande figure (parmi d'autres) du théâtre naturaliste qui, en 1903, dans sa « Causerie sur la mise en scène », définit cet art ainsi que le statut du metteur en scène². En effet, il ouvre au metteur en scène, la voie de l'immatériel par le travail qu'il est amené à effectuer sur l'interprétation, le rythme du dialogue, les attitudes et non « seulement » sur le choix des costumes, du décor et la mise en place des acteurs. Avant Antoine, dont le rôle est indéniable dans l'évolution esthétique, ce sont essentiellement des auteurs, notamment Zola dans une optique naturaliste ou Mallarmé dans une perspective symboliste, qui vont contribuer au développement de la mise en scène, dont dépend encore aujourd'hui la conception que nous en avons.

Dans « Le naturalisme au théâtre » (1878), Zola appelle à une véritable implication du naturalisme dans la sphère dramatique. Un problème majeur se pose néanmoins pour les naturalistes : « Comment transcrire sur la scène le poids théorique des interprétations naturalistes du comportement humain³ ? » L'apparente non résolution de cette difficulté réside peut-être dans le fait que les grands auteurs de romans qui se sont intéressés et ont écrit pour la scène, comme Zola ou les Goncourt, ont eu des difficultés à s'adapter aux impératifs dramatiques, « plus fugace[s], plus arbitrairement basé[s] sur l'effet⁴ ».

¹ J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible » in *Le Théâtre en France*, dir. J. de Jomaron, *op. cit.*, p. 705.

² A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », in *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, pp. 596-612.

³ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*

Même s'ils n'ont guère rencontré le succès escompté, les naturalistes affichaient clairement une volonté de rupture avec les conventions de l'illusion théâtrale jusqu'alors usitées et qu'ils jugeaient obsolètes ou, plus précisément, ils brouillent davantage les pistes entre réel, fiction et représentation d'un réel, en reprenant les codes habituels de la réalité quotidienne, pour la représenter.

Le théâtre naturaliste refuse d'être un théâtre qui se conterait d'être du théâtre. Le théâtre est avant tout de l'humain, et il faut lui rendre son rôle de (re)présentation de l'Homme ; pour Zola, le théâtre est « un cadre où l'homme importe avant tout, où les faits ne sont déterminés que par les actes ». Zola plaide pour l'émergence d'un drame naturaliste de l'individu, faisant, d'une certaine façon correspondre le « moi » fictif du personnage et le « moi » réel du spectateur. En effet, pour lui, le naturalisme doit « individualiser, descendre à l'analyse expérimentale et à l'étude anatomique de chaque être¹ ».

Plus que produire l'illusion de vrai, qui serait le minimum attendu dans le drame naturaliste, le théâtre se doit d'« être vrai » en multipliant les signes du réel au sein « d'un réel ». Par l'intermédiaire du personnage qu'il incarne, au-delà de sa réalité propre, le comédien acquiert une réalité fictive, représentée, certes. Mais, dans une perspective naturaliste, cette « réalité au second degré » voudrait tendre vers la réalité au premier degré puisque « le théâtre doit [...] produire l'illusion du vrai² ». Le paradoxe, auquel se sont déjà heurtés les théoriciens du drame bourgeois, est alors inévitable : « Alors qu'il entend installer le réel sur la scène, le naturalisme en arrive à imaginer la création d'une nouvelle nature par les moyens spécifiques de la création théâtrale³. » D'un point de vue technique, c'est précisément là que se trouve la difficulté, pour le spectateur, d'adhérer à la mise en représentation « naturaliste » du réel.

Antoine, privilégiant l'image, le visuel, et rendant le texte secondaire, tentera de porter sur la scène ce « rêve de théâtre » qui fascinait Zola. On a souvent rappelé qu'Antoine, le premier, a plongé les spectateurs dans l'obscurité (l'éclairage au gaz le permettant alors) ; ce moyen technique ne pouvait que porter le spectateur à s'abstraire du quotidien pour se plonger dans un « autre monde ». De plus, scéniquement, il s'est donné les moyens de mettre en pratique les souhaits de Diderot en abattant le « quatrième mur » :

¹ Cité par G. Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle*, *op. cit.*, p. 219.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

il n'hésite pas à faire jouer les comédiens de dos le cas échéant ; il bannit le recours au trompe-l'œil dans les décors pour privilégier les matériaux et les accessoires « vrais »... C'est alors un certain réel qui investit l'espace de la fiction ; le vrai voulait se substituer au vraisemblable qui, pourtant, demeure indispensable pour que le théâtre soit théâtre. Cet engagement esthétique poussait Antoine à des enquêtes minutieuses pour rechercher et rassembler tout les documents, toutes les indications, tous les accessoires, matériels ou costumes qui conféreraient au théâtral qu'il mettrait en scène une authenticité rigoureuse. C'est aussi de cette façon que procédera Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou.

Autant les naturalistes cherchent à explorer, en le représentant, l'homme physiologique, le théâtre symboliste, parallèlement, explore l'homme métaphysique, et ce, parfois, jusqu'à flirter avec le mysticisme.

Quelques pionniers ont tracé une route philosophico-esthétique aux symbolistes. Mallarmé, de 1864 à 1866, écrit trois ébauches qui auraient dû être des drames : *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un faune* et *Igitur* constituent une première tentative de renvoyer symboliquement à un « monde derrière le monde ». Si elles n'ont pas alors trouvé leur public, *l'Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, immense pièce largement inspirée par le wagnérisme, sera « récitée » en 1894 au Théâtre Montparnasse. Cette œuvre est emblématique du symbolisme en ce qu'elle illustre le conflit entre l'esprit et la « chair ». Villiers aurait voulu conduire le spectateur à se détacher de la matérialité de la vie, de ses apparences frivoles, et surtout l'inviter à accéder au salut par l'abandon du sexe « ou plus exactement par l'androgynie spirituelle, un peu comme dans *Séraphita* de Balzac dont les sources occultistes sont proches de celles auxquelles recourt Villiers¹ ».

De son côté, Lugné-Poe entendait restituer au texte un rôle majeur, réagissant ainsi aux expériences naturalistes. Il veut en effet épurer la scène et réduire, au minimum possible, chez l'acteur, la part réaliste du jeu. Cependant, c'est grâce à Maeterlinck que le symbolisme aura rencontré son public avec *Pelléas et Mélisande*, créé au Théâtre des Bouffes-Parisiens en 1893.

Si, les naturalistes imaginaient une adhésion restant extérieure au *moi* du sujet-spectateur et à l'objet-personnage (seul importait leur relation et leur inscription dans la « vraie vie »), les symbolistes ne s'intéressent pas au corps et aux « bas instincts ». Ils

¹ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 110.

entendent porter sur la scène un « théâtre de l'âme¹ ». L'adhésion du sujet à la réalité théâtrale se veut ici intérieure.

C'est Claudel qui réconciliera ces écoles en reliant le spectateur à ces deux composantes essentielles : le corps et l'esprit. « La parabole dramatique claudélienne constitue en effet une forme théâtrale où le plus concret renvoie au plus abstrait et où le sensible porte l'empreinte du spirituel ; elle englobe dans le même processus le détail quotidien et la totalité symbolique². » Ce sont bien là les fondements esthétiques de ces écoles :

Le fond commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la « nature » ; dans l'autre le « cosmos ». *Fatum* dont le tragique serait relativisé par l'optimisme scientifique de l'école naturaliste et, au contraire, exalté par le pessimisme et les convictions schopenhaueriennes des symbolistes. La fatalité, chez les naturalistes, se manifeste dans un « milieu » parfaitement circonscrit ; chez les symbolistes, elle irradie dans l'univers entier³.

C'est ainsi qu'un « soi multiple » pour le spectateur, mais aussi pour le comédien, prendra, avec le naturalisme et le symbolisme, une dimension (re)présentative, (re)présentée de la complexité du rapport du sujet à sa réalité. Néanmoins, ces deux voies esthétiques étaient peut-être trop radicales, ou tout du moins, marquées, chacune dans sa direction et dans son rapport à *l'être au monde*, donc dans leur représentation. Cela dit, elles n'en restent pas moins proches l'une de l'autre dans la conception de la réalité théâtrale qu'elles pre(s)sentent.

Les naturalistes répondent, tout d'abord, à une intention polémique, voulant en finir avec la toile peinte qui symbolise, selon Zola, la fausseté de la comédie d'un Victorien Sardou dont, ironisait-il, « l'observation est superficielle », ajoutant que « les documents humains qu'il apporte ont traîné partout et ne sont qu'habilement rafistolés, le monde où il nous mène est un monde de carton, peuple de pantins⁴ ». En réaction, il « réclamait pour le public la création de la plus grande illusion possible du réel⁵ ».

¹ É. Schuré cité par J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in *Le Théâtre en France, op. cit.*, p. 720.

² J.-P. Sarrazac, *ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ É. Zola, *Face aux romantiques*, p.p. H. Mitterand, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 175

⁵ P.-L. Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 22.

Face à la matérialité de l'illusion prônée par les naturalistes, les symbolistes ont, pour le sujet-spectateur, proposé une invitation au rêve, à la méditation. En France, ce sont des peintres comme Maurice Denis, Bonnard ou Vuillard qui, en réalisant les décors de pièces symbolistes, donnèrent un cadre pictural au texte. Ce cadre décoratif était simple et ne devait pas nuire aux envolées de l'imagination pour « définir en fin de compte un théâtre de l'esprit, un théâtre dont l'esprit [aurait été] la scène¹ ».

Le sujet-spectateur, son « être » entre précisément ici en résonance avec le représenté pour acquérir, devenir (percevoir), *via* la sur-matérialité des naturalistes ou la spiritualisation des symbolistes, un autre « moi », conjoint, *à côté* du sien propre. Chacune de ces écoles, esthétiques et philosophiques, veut éloigner le sujet de lui-même pour lui offrir une autre perception du réel, lui proposer une autre lecture de lui-même dans *sa* réalité, une autre lecture du réel derrière *la* réalité (réel spiritualisé ou hyper-réel). C'est ainsi que Georg Simmel observe combien les productions du naturalisme sont des « tentatives désespérées de saisir la proximité et l'immédiateté des choses », et combien le mouvement symboliste est une « conséquence de l'hyperesthésie qui repousse tout contact énergétique et ne veut qu'effleurer les choses² ». L'« immédiateté » et l'« effleurement » accentuent, dans la salle, la relativité de la perception du réel lui donnant, alors, un statut hyper-réel pour les naturalistes, méta-réel pour les symbolistes. Cependant, chacun, dans et par le rapport au réel qu'il fait lui-même émerger, crée *sa* réalité, celle qui sera (re)présentée au spectateur invité à y adhérer.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² G. Simmel, « Esthétique sociologique » (1896), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche Bibliothèque étrangère », 1993, p. 82.

CHAPITRE II

LA RE-REPRESENTATION

Très tôt, pour les philosophes occidentaux, le langage a été considéré comme symbolisation du monde, transposition du réel, donc représentation. Déjà Platon s'interrogeait sur la validité, la valeur de l'adéquation entre désignation de l'objet et objet désigné, image et réalité, représentation et objet¹. Après lui, les essentialistes poursuivront dans cette idée, répétant que le langage représente, certes, mais qu'il est aussi créateur, point sur lequel Descartes insiste : le mot permet la construction d'une image mentale, d'un monde autre que l'environnement perceptible². Poursuivant dans cette voie, les ethnologues suggèrent que c'est dans le langage que nous pensons, vivons, sentons, que le monde n'est monde qu'à travers lui et pour lui : le langage crée le monde, « un » monde. Cet écart, dès longtemps constaté et qui existe entre l'objet et sa représentation symbolique, langagière, permet aux linguistes, à la suite de Saussure, de distinguer le signifiant et le signifié, le symbole et l'image mentale de l'objet³. D'une certaine façon, c'est à partir de ces réflexions que Freud et ses successeurs pourront envisager le fait que le langage, par l'intermédiaire de la parole, est susceptible d'actualiser, de « réaliser » pour les désactiver certains traumatismes vécus. Ainsi, le langage représente le monde que la parole représenterait.

LE XX^e SIECLE SUR SCENE : JOUER, « ETRE » OU JOUER A ETRE ?

¹ Voir Platon, *Cratyle*, trad. É. Chambry, Paris, GF, 1967, p. 454 sqq.

² Voir Descartes, *Discours de la méthode*, p.p. G. Rodis-Lewis, Paris, GF, 1992, p. 74-77.

³ Voir F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1968.

Peut-être influencés par ces nouvelles façons d'envisager les rapports existant entre l'individu et son environnement sensible, l'« être » au monde (*Dasein*) et ses représentations, les théoriciens du théâtre ont reconsidéré les règles du jeu théâtral posées depuis Diderot. L'école stanislavskienne et celle de l'Actor's studio vont nettement marquer les comédiens du XX^e siècle de leur empreinte. Il semble évident que, ces deux écoles ont modifié la perception de la réalité dramatique que pouvait avoir le spectateur, le comédien s'inscrivant d'une façon inédite au sein du théâtral *via* son implication physique et psychique. Les enjeux portés par ces deux écoles sont très clairement exprimés par Appia qui explique : « Le monde n'était ni reproduit, ni suggéré ; il devait être *sent*¹. » C'est en effet la réalité humaine (matérialiste ou idéaliste) que doit exhiber la scène aux yeux des spectateurs.

Auparavant, pour le comédien la technique de jeu prévalait ; il devait jouer et être techniquement irréprochable dans son imitation d'une réalité. Stanislavski préconise de faire appel au ressenti du comédien pour comprendre le personnage et les situations auxquelles il est confronté ; l'acteur joue à être le personnage qu'il représente pour emporter le spectateur dans la dimension théâtrale. Comme l'explique Tortsov à Stanislavski :

La vérité sur la scène, c'est tout ce en quoi l'acteur peut croire avec sincérité, en lui-même comme chez ses partenaires [...]. La vérité ne peut être séparée de la foi ni la foi de la vérité. Elles ne peuvent exister l'une sans l'autre, et sans elles l'acteur est incapable de vivre son rôle et de créer. Tout ce qui se passe sur scène, à chaque instant, doit pouvoir convaincre tant l'acteur que ses partenaires et que le public. Il doit leur faire croire en la possibilité dans la vie réelle de sentiments analogues à ceux qu'il éprouve sur scène².

Au-delà, la technique mise en œuvre à l'Actor's studio réclame une intériorisation du personnage pour que le comédien *s'oublie*, pour qu'il *soit* le personnage et non « simplement » qu'il se *sente l'être*, ce qui impliquerait encore une certaine distance subsistant vis-à-vis du personnage³. Tandis que les premiers écrits de Stanislavski privilégiaient une « identification » physique et psychologique poussée de l'acteur avec son personnage, Lee Strasberg estime que le comédien doit *faire exister* son personnage au travers de sa mémoire affective, de ses acquis, en puisant en lui-même émotions et affects ; le personnage *est* par le

¹ Appia cité par P.-L. Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 24.

² C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. É. Janvier, Paris, O. Perrin, 1958, p. 125.

³ Cependant, d'autres expériences dramatiques, comme celles que tente Brecht avec le théâtre épique, inscrivent la représentation dans une perspective d'éloignement du spectateur, tenu à distance du fait théâtral.

truchement du comédien qui se surinvestit *dans* le personnage et disparaît en tant qu'individu.

Ces « trois âges » de la *mise en représentation*, qui marquent le rapport du spectateur au théâtral et plus encore à son acceptation de celui-ci comme « vérité vraie », sont clairement exprimés sous forme de dialogue par Edward Gordon Craig :

« Ai-je vraiment l'air d'un Dieu ? C'est la première fois que j'y ai songé. Et vous croyez qu'en paraissant devant la foule, je pourrai lui donner une impression qui la remplisse d'aise et d'enthousiasme !

– Non, non, reprend aussitôt l'homme instruit, il ne suffirait pas pour cela de *paraître* devant la foule. Mais parlez-lui et vous lui ferez une impression profonde. »

Et l'autre : « J'aurai un peu de peine à réciter vos vers. Il me serait plus facile de paraître devant la foule et lui dire ce qui me viendrait aux lèvres, quelque chose comme "Salut à tous les hommes !" Il me semble que je serais plus moi-même si je faisais ainsi¹. »

Ainsi se succèdent, au fil de ces trois répliques, « jouer » (*paraître*), « jouer à être » (*faire impression*) et « être » (*soi-même*).

Après Craig, Meyerhold s'inscrivait, lui aussi, dans cette volonté de « faire croire » à une forme de vérité de la fiction, mais il reste quelque peu à part. En effet, la biomécanique, dont il est l'inventeur, demande au comédien de se plier strictement à des gammes de gestes, de postures qui signifient des sentiments ou des émotions :

Pour reprendre l'exemple type, [le comédien] ne ressentait pas la peur et il courait ; il courait [*jouait à être*] et la course provoquait le sentiment de peur et son émotion [*qui étaient*]. Au regard du spectateur, l'important n'était pas l'affectivité de l'acteur, mais son apparence : *la convention consciente*².

Quels que soient les choix esthétiques ou philosophiques, l'objectif est le même : entraîner le spectateur à adhérer à la forme de réalité qui lui est proposée sur scène par les comédiens et le dispositif théâtral.

Ce début du XX^e siècle est aussi le moment de l'avènement d'une nouvelle technique qui, lorsque les gens de théâtre s'en empareront, ouvrira une voix nouvelle à la « mise en théâtre ».

LE XX^e SIECLE ET LE RECOURS AUX « NOUVELLES TECHNOLOGIES » : LA « MISE EN THEATRE » D'UN « SOI MULTIPLE » A DISTANCE.

¹ E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Circé, 1999, pp. 82-83.

² P.-L. Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 26.

L'apparition de la radio a entraîné un tel bouleversement technique, sociétal, philosophique ou esthétique qu'il peut aisément être mis en rapport avec les changements liés à l'avènement de l'Internet :

Je me souviens de la première fois où j'ai entendu parler de la radio. C'était dans les entrefilets ironiques relatant qu'un véritable ouragan radiophonique était en train de dévaster l'Amérique. On avait pourtant l'impression que cet événement n'était pas simplement une mode, mais aussi quelque chose de vraiment moderne¹.

Brecht parle ainsi de la radio au début du XX^e siècle. Il est amusant de remplacer le mot « radio », par un autre, pour bien saisir à quel point, dans les deux cas, les enjeux techniques et technologiques sont proches :

Je me souviens de la première fois où j'ai entendu parler d'[Internet]. C'était dans les entrefilets ironiques relatant qu'un véritable ouragan [technologique] était en train de dévaster l'Amérique. On avait pourtant l'impression que cet événement n'était pas simplement une mode, mais aussi quelque chose de vraiment moderne.

La radiophonie bouleversa donc les individus, le rapport qu'ils entretenaient au monde, donc, certainement, la représentation (artistique) de ce monde. Cette « nouvelle technique » trouve son origine en 1896, lorsque Marconi dépose son premier brevet de radioélectricité. C'est trois ans plus tard, en 1899, qu'il réalise la première émission de radiotélégraphie entre la France et l'Angleterre. C'est là le premier événement marquant, la naissance de la radio, même si ce premier succès est resté relativement confidentiel. La première transmission de la voix humaine est réalisée par l'inventeur canadien Reginald Fessenden, le 23 décembre 1900. C'est encore lui qui réalise la première transmission transatlantique bidirectionnelle puis, le 24 décembre 1906, la première émission radio de voix et musique, soit la première radio-transmission publique.

Comment représenter le réel à la radio ? Était-ce un média adéquat ? Que d'incompatibilités entre le texte dramatique, chargé de sens, et la radio légère, entre ce qui est conçu pour s'incarner visiblement et ce qui restera volatile à coup sûr ! Néanmoins, dès l'apparition de la radio s'est révélé un public innombrable d'auditeurs curieux de pouvoir apprécier à domicile du « théâtre en pantoufles ».

¹ B. Brecht, « Théorie de la radio, 1927-1932 », in *Sur le cinéma, précédé des extraits des carnets sur l'art ancien et l'art nouveau, sur la critique, la théorie de la radio*, trad. J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1976, p.127.

L'auditeur acquiert ainsi une situation nouvelle, privilégiée¹. Conscients de ce phénomène, les programmateurs s'emparent du répertoire théâtral pour en faire un élément stratégique de leur grille. Y alternent les retransmissions de classiques (saisons de la Comédie-Française) et des enregistrements en studio d'œuvres contemporaines (Brecht ou Beckett, notamment).

On constata rapidement que les classiques résistaient, sans trop de dommages, à l'épreuve de l'audition, qu'ils plaisaient à cette nouvelle catégorie de spectateurs : l'auditeur, ou encore le « spectateur aveugle ». On remarque, malgré tout, que le jeu des comédiens souffrait d'un ton jugé excessivement déclamatoire, conséquence d'un sur-jeu, d'une habitude de projeter la voix pour parvenir au dernier rang des galeries, mais nuisible à l'écoute « intime » caractéristique de la diffusion radiophonique. La leçon fut retenue dans le cas des enregistrements en studio où l'on n'oublia pas la situation particulière de l'auditeur : celle d'un spectateur plus proche encore que ceux du premier rang d'orchestre. Lors de l'écoute, l'auditeur se trouve « dans » la scène ou, si l'on préfère, la scène est tout entière dans sa tête. D'une certaine façon, l'auditeur s'inscrit dans le présent de la représentation, tout en restant paradoxalement à distance, ailleurs que sur le lieu de l'action. Le comédien se démultiplie en « apparaissant » dans chaque foyer ou plus précisément, par l'intermédiaire de l'ouïe, dans l'esprit de chaque auditeur. Le comédien, devenu maître ès-ubiquité se matérialise ainsi dans l'espace-temps propre à chaque auditeur.

La première pièce écrite spécifiquement pour la radio, en fonction des possibilités qu'elle offre, est diffusée à Noël, en 1922 : *Paris Bethléem* de Georges Angeloz sur une musique de Victor Charpentier. Le succès est retentissant et permet la mise en place de rendez-vous réguliers avec un auditoire fidèle. Les portes des studios s'ouvrent à des auteurs vivants proposant des pièces inédites. Dans les années 1920 et 1930, afin de structurer l'espace sonore, les « metteurs en ondes » recourent à un guide récitant et à d'autres astuces acoustiques destinées à rendre perceptible l'invisible, le cadre de la fiction.

De cette (r)évolution dramatique effectuée en quelques décades grâce à l'outil technique naît une nouvelle manière d'écrire le théâtre en cherchant à s'adresser directement, sensuellement, à l'intériorité, à l'« intime » de l'auditeur. Il ne s'agit pas pour le

¹ Ce paragraphe doit beaucoup à Jean Larriaga, « Spectateur / Auditeur ? ou le théâtre à la radio », in *Actes du Théâtre*, n° 19, juin-décembre 2004, accessible sur Internet : [Hhttp://entractes.sacd.fr/n_archives/a19/Hspectateur_auditeur.php?l=archiv](http://entractes.sacd.fr/n_archives/a19/Hspectateur_auditeur.php?l=archiv)

« metteur en ondes » de simplement « plaquer » un univers théâtral préexistant dans un type de représentation nouveau, mais plutôt de donner à entendre, en prêtant attention au bruit des mots, à leur poids. Cet effort esthétique et ses enjeux trouvent dans la radiophonie une résonance particulière de l'ordre de celle qu'appelaient de leurs vœux les symbolistes : susciter chez le spectateur la sensation d'un monde à côté du monde. La radio appelle l'harmonie, le rythme, le symphonique, comme elle exige de la part du comédien une absolue sincérité face au micro, l'obligeant à un jeu plus intériorisé, à puiser largement dans l'imaginaire, méthode de travail que Stanislavski théoriserait pour l'appliquer au théâtre traditionnel¹. Là, la voix devient dans ses moindres inflexions « la messagère de l'âme », selon le mot de Jacques Copeau qui, dès 1946, ajoutait :

Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle au micro n'est pas désincarnée. Au contraire, elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscretion².

Le fait « d'aller au théâtre » suppose la mise en place d'un cérémonial, le respect d'un rituel d'accès à la représentation (achat des places, circulation dans le lieu, placement, attente, discussions, baisse des lumières, silence...). Le théâtre radiophonique se confronte au « réel proche » de l'auditeur installé dans sa cuisine, son salon, désormais aussi sa voiture, avant de l'entraîner dans un état espéré d'adhésion à cette « autre » réalité proposée. Que les voix nous parlent, et nous voilà transportés dans le texte, ailleurs, et la pièce achevée, les oreilles encore résonnantes d'impressions sensibles.

Une expérience simple permet de mettre en évidence ce phénomène et de montrer à quel point, radiodiffusé, le théâtral nous est proche, au-delà de toute dimension physique.

Imaginons-nous un instant spectateur au théâtre. Si nous fermons les yeux pendant le déroulement du spectacle pour seulement écouter le texte, bien qu'assis dans la salle, participant au spectacle vivant, il nous parvient infiniment moins intensément que si nous l'écoutions à la radio. Serait-ce que nous aurions perdu l'intimité créée par le micro ? Ce lien essentiel instauré par le micro entre l'ici de la représentation et l'ailleurs de la réception permet peut-être d'accéder à une autre « vision », une autre lecture du représenté. On peut constater que la vision d'une pièce dans laquelle sont abondamment utilisés les effets visuels nuit peut-être à l'appréhension du sens profond du texte. À l'inverse, écouter cette

¹ Significativement, un chapitre entier de *La Formation de l'acteur* est consacré à « L'imagination » (chap. IV).

² Cité par J. Larriaga, *op. cit.*

même pièce « mise en ondes » permet une compréhension sensuelle et surtout intellectuelle plus subtile : comme si voir, c'était écouter moins, et écouter, voir davantage. N'est-ce pas réaliser ce que suggérait théoriquement Diderot lorsqu'il opposait action visible et récit de l'action : « La scène réelle eût été petite, faible, mesquine, fausse ou manquée ; elle devient grande, forte, vraie, et même énorme dans le récit. Au théâtre, elle eût été fort au-dessous de nature ; je l'imagine un peu au-delà¹ », vision héritée de Descartes² et que reprend, en la synthétisant, Mercier, affirmant que « les mots frappent plus l'imagination que [ne] le ferait la chose même³ ». Cette puissance évocatrice de la voix, donc du micro, Orson Welles va l'utiliser pour créer des effets dramatiques qui dépasseront la fiction pour investir la réalité.

Lorsque le 30 octobre 1938, trente-cinq jours après la signature des accords de Munich supposé éviter le déclenchement d'une guerre particulièrement redoutée, Welles présente son adaptation pour la radio américaine du roman d'H.G. Wells, *La Guerre des mondes*, il paraît s'inscrire dans une tradition de deux décennies qui fait du théâtre radiophonique l'un des genres majeurs de ce média. Cependant, il invente une esthétique et un mode de construction du récit qui rompent avec les tentatives précédentes. Empruntant au langage cinématographique son mélange de romanesque et de théâtral, il crée un étrange effet de réel : dépêcher de « vrais-faux » reporters sur les lieux présumés d'un drame planétaire ne pouvait que renforcer l'effet d'adhésion des auditeurs à la fiction.

Certes, cette dix-septième émission de la carrière du *Mercury Theater on the air* pour C.B.S. a marqué l'histoire de la radio. Avec quelques voix et quelques bruitages, une émission radiophonique a réussi à faire croire à des milliers d'auditeurs à travers les Etats-Unis (ceux qui n'avaient pas entendu le générique) que leur pays avait été envahi par des créatures venues d'une autre planète. Cofondateur avec Welles du *Mercury Theater*, John Houseman, dans ses *Mémoires*, se souvient à quel point la réalité dépassa la fiction ou, plus précisément, la fiction déborda la réalité :

À ce moment, un nombre important d'auditeurs s'étaient mis en quête d'un autre divertissement. Un grand nombre d'entre eux tombèrent sur nous et, quand ils le firent, ils restèrent ! Car, entre temps, la mystérieuse météorite était tombée à Grovers Mill dans le New Jersey, les Martiens sortaient hors de terre, leurs têtes répugnantes ressemblant à du cuir, et la police d'État du New Jersey était

¹ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 151.

² Voir *Le Monde ou Traité de la lumière*, p.p. G. Rodis-Lewis, à la suite des *Méditations métaphysiques*, Paris, GF, 1992, notamment p. 229.

³ L.-S. Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, s.n.e., 1778, p. 41.

dépêchée sur les lieux. En quelques minutes, dans tous les États-Unis, les gens priaient, pleuraient ou fuyaient frénétiquement pour échapper à la mort que leur réservaient les Martiens.

Grâce à sa puissance évocatrice, donc à sa faculté de faire appel à l'imaginaire, la radio, lors de la diffusion de pièces radiophoniques et, de façon paroxystique, dans la « mise en ondes » de Welles, semble porter un effet d'adhésion à des images intérieures au-delà de la présence.

Si, en la matière, Welles a donné l'exemple qui est resté le plus célèbre, il n'était pourtant pas le premier dans l'art « involontaire » de la manipulation. En 1924, une aventure similaire avait eu des répercussions des plus sérieuses. Le 21 octobre, les sans-filistes qui avaient réglé vers 18 h 15 leur récepteur à galène ou à lampes sur la longueur d'ondes de Radio-Paris (1780 m) imaginèrent, à l'audition de signaux de télégraphie en morse, d'affreuses scènes de naufrage. L'émoi fut tel (pour ce qui n'était en réalité que la répétition d'un « radio-scénario » : *Maremoto* de Gabriel Germinet, répétition pour laquelle l'antenne émettrice était malencontreusement restée branchée) que le ministère de la Marine fit savoir à Radio-Paris par l'administration des PTT que

pour la sécurité de la vie en mer ainsi que pour le bon ordre de la tranquillité de la vie publique, il y avait un intérêt capital à interdire le radio-scénario intitulé *Maremoto*. Et qu'en outre, il vaudrait beaucoup mieux, au point de vue de l'encombrement de l'atmosphère et au point de vue du perfectionnement des procédés de modulation, que les postes de radio-diffusion transmettent des auditions musicales plutôt que des décors de bruit¹ [!]

La fiction dépasse-t-elle la réalité ? Le son a-t-il sur l'image l'avantage d'offrir des disponibilités particulières aux jeux de l'imagination, comme le suggéraient Descartes et Diderot ?

LE CINEMA ET LA TELEVISION COMME « FENETRES » SUR LE THEATRAL.

Avec l'avènement de l'électricité, auprès d'un large public, qui a permis aux artistes, dramaturges et metteurs en scène la découverte et l'expérimentation de la radiophonie pour déconstruire et reconstruire un dispositif esthétique théâtral, est apparu une autre révolution technologique : le cinématographe.

Avec la radiophonie, une nouvelle « intimité à distance » se fait jour. Avec l'utilisation du cinématographe pour diffuser une représentation théâtrale, le décalage

¹ M. Kaufmann et E. Laurentin, *Les Frontières du réel*, États généraux du film documentaire, nuit de la radio Scam/Ina, 2002.

sémiologique et sémiotique est différent. Certes, la re-représentation cinématographique rompt « l'ici et maintenant » du théâtral, mais redonne à voir. Le trouble induit par le décalage spatio-temporel de la re-représentation n'en est que plus probant car il est audible, certes, mais aussi visible par tous. Le présent de la représentation en est évidemment bouleversé mais au-delà, le cinématographe, donne à voir, extérieurement au spectateur (au moins d'un point de vue empirique), une « présence de l'absence » là où la radio construisait la réalité théâtrale à l'intérieur de l'auditeur-spectateur.

De fait, le cinéma « extériorise » et met en perspective l'action dramatique en jouant sur le paradoxe de la « présence à distance ». Cette même action, spectaculaire lors d'une représentation traditionnelle est, dans le cadre du cinéma, « happante ». En effet, le spectateur « entre dans une action parce qu'il situe celle-ci en profondeur [...], nous ne sommes plus devant un spectacle, mais dans une action¹ ». Il n'existe pourtant aucune coexistence de présences physiques, comme on peut la trouver au théâtre, entre la fiction cinématographique représentée et le public.

Cependant, dès 1896, le lien entre les deux arts, cinématographique et théâtral, s'opère. Des acteurs jouent dans des décors de théâtre érigés en plein air pendant qu'on les filme. À partir de 1914,

le cinéma a permis à Antoine de mettre en rapport et de multiplier les espaces de la vie et du travail, du rêve et du souvenir, même les plus exigus, et d'y faire pénétrer le public sans la gêne de sa présence toujours refusée au théâtre. L'interaction du monde et des hommes y trouvait sa pleine expression².

C'est précisément dans cette interaction macro/micro, monde/homme, que s'insinue l'un des apports majeurs du cinématographe au théâtral, et plus généralement des techniques audiovisuelles. Ces techniques agissent comme une « fenêtre ouverte », sur un ailleurs de la scène sur scène, ailleurs social, symbolique, politique, géographique, tout un au-delà de la scène présenté sur la scène qui donne à la représentation une dimension sémiologique supplémentaire. En construisant ainsi, intrinsèquement la réalité représentée, la théâtralité « prend existence » *via* l'artifice de la re-représentation, représentation audiovisuelle intégrée et construisant la représentation scénique, qui fait émerger sa propre réalité spatio-temporelle.

¹ P. Leprohon, *Histoire du cinéma muet (1895-1930)*, Paris, Éd. d'Aujourd'hui, 1982, p. 38.

² C. Amiard-Chevrel, « Frères ennemis ou faux frères ? Théâtre et cinéma avant le parlant » in *Théâtre et cinéma années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, t. I, p. 26.

L'une des premières rencontres, probablement la plus visible, entre théâtre et cinéma s'effectue, dès le début du XX^e siècle, par la projection de fragments de films au cours de la représentation théâtrale. Piscator, recourant à ce procédé (accompagné parfois de marionnettes, de dessins animés comme dans *Schweyk*, en 1928), s'inscrit bien dans un fonctionnement spécifique au théâtre : « Le théâtre a besoin d'être "théâtral". C'est le seul moyen pour lui d'être efficace¹. » Les enjeux de cette efficacité étaient, chez Piscator, sociaux et politiques. Au-delà de ces enjeux et de la compréhension prophétique, par Piscator, de la puissance des images, supérieure aux mots pour faire passer un message auprès du plus grand nombre. C'est la structure même du théâtral qui s'inspirera des codes cinématographiques. *Flash-back*, rupture spatiale et temporelle, « montage parallèle » (déroulement de scènes en parallèle), toutes ces techniques vont profondément modifier l'art de faire du théâtre et son appréhension par le public. Ainsi Tzara, en 1924, durant les quinze actes du *Mouchoir de nuage*, « qui prétend tenir du roman feuilleton et du cinéma, fait commenter l'action de chaque acte par quatre voix ; le discours de l'auteur sur sa production brise avec humour le récit ; il introduit des répliques d'autres pièces et même un flash-back² ».

Ces nouvelles techniques de construction de l'espace-temps représentationnel, empruntées au cinématographe, « reste[nt] un procédé théâtral, [l']intrusion d'un fragment, réaliste ou non, dans une mise en scène qui ne l'est pas, fonctionn[ant] esthétiquement comme un collage, et ne constitu[ant] nullement un appel au cinéma par impuissance³ ». Ces techniques utilisées dans le cadre d'une « scène vivante » marquent, en parallèle des expériences radiophoniques, un bouleversement dans la façon, pour le spectateur, de s'inscrire dans la réception d'un spectacle, mais aussi dans la façon, pour le comédien, d'incarner son personnage dans la réalité théâtrale émergeant *via* ces nouvelles techniques.

Cette mise à distance technique va paradoxalement donner au sujet théâtral, en l'isolant un peu plus entre lui et lui-même, une forme de proximité psychique avec la représentation. L'image qui, comme le rappelle Régis Debray, attache⁴, procure au spectateur une sensation d'immersion, la sensation d'être happé par la « lumière magique »

¹ Piscator, *Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, p. 257.

² C. Amiard-Chevrel, « Frères ennemis ou faux frères ? Théâtre et cinéma avant le parlant » *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 106.

des écrans et projections sur la scène : « Les écrans peuvent ouvrir à la scène de nouveaux espaces pour l'imaginaire, modifier les modes de perceptions ordinaires du public¹. »

C'est par ce mouvement intérieur/extérieur de la « conscience imageante » du sujet théâtral que les techniques cinématographiques employées au théâtre peuvent recomposer le lien du sujet à l'objet. Certes, c'est dans cette amplification, ce changement d'échelle et ces autres jeux de perceptions mis en place qu'une façon de s'approcher du spectateur s'invente, au delà de la « physicalité ». La technique, ainsi utilisée, permet au spectateur de scruter « l'intime » du comédien (battement de cils, expression du regard, etc.) et place le spectateur dans un rapport inhabituel à la scène et à ses protagonistes. Les deux dimensions des écrans, l'élargissement qu'ils induisent, de même que l'impalpable de l'image, renvoient à une nouvelle intimité entre la scène et les spectateurs. Pour le spectateur, l'intimité avec le corps absent, fantasmé, représenté, n'en est que plus forte, plus troublante. Pour saisir un peu mieux ce trouble des sens, du désir et de la fascination de l'image lorsqu'elle est mise, technologiquement, en présence sur la scène, on peut reprendre David Le Breton explique à propos de la relation existant entre le corps et les nouvelles technologies : « La séduction ici est radicale en ce qu'elle élimine absolument la chair pour se donner comme une trame d'apparence². »

Plus près de nous, le metteur en scène Robert Lepage, par exemple, est directement l'héritier de ces premières expériences, et les dépasse dans un perpétuel souci d'innovation esthétique. Il ne se cantonne pas au simple écran et intègre à sa mise en scène des instants où l'image devient un « fait dramatique subtil³ ».

Il convient de signaler enfin les essais d'adaptation du théâtre à l'écran (et non plus de l'utilisation d'écrans sur la scène). Cet au-delà du réel théâtral intrinsèquement lié à la captation et à la diffusion d'une représentation de théâtre sur/dans un écran (cinéma, télévision) réactualise le commentaire que donnait Walter Benjamin sur l'art qu'il définissait en termes « d'authenticité » et « d'unicité⁴ ». Pour résumer cette idée et, plus largement, l'idée du rapport de l'art théâtral à l'art cinématographique/vidéo, il convient de répertorier

¹ B. Picon-Vallin (sous la direction de), *Les Écrans sur la scène*, L'Âge d'homme, 1998, p. 10.

² D. Le Breton, « La cybersexualité ou le corps en disquette », in *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 168.

³ Voir S. Grandjean, I. Schwartz-Gastine, « Surtitrage : texte projeté, texte-image », in *La Scène et les images*, sous la direction de B. Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2001, pp. 231-255.

⁴ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », in *Essais*, Paris, Denoël, 1971.

les différences techniques qui entraînent des bouleversements esthétiques de la scène. La représentation théâtrale suppose :

- la simplification des supports de la communication : le spectacle théâtral ne suppose pas *per se* le relais d'expédients technologiques. Le corps et la voix de l'acteur, les matériaux scénographiques constituent dans bon nombre de traditions l'essentiel de la représentation ; le comédien constitue à la fois l'outil et le produit du travail ;
- la réduction à l'échange acteurs/spectateurs : selon le mot de Mesguich, l'éternel éphémère caractérise l'événement théâtral. Celui-ci est de l'ordre de la rencontre, il s'inscrit dans les arts du spectacle vivant et implique un dialogue authentique ici et maintenant entre partenaires de la scène et de la salle.

Au contraire, le cinéma postule :

- la possibilité de récurrence de la projection [diffusion] : le film a été réalisé une fois pour toute dans le passé ; « à l'aire de la reproductibilité technique », selon le mot de Walter Benjamin, c'est la répétition immuable du défilement qui caractérise le cinéma ; au cinéma le fugace ou le précaire se font immuables ;
- le développement de la technologie de la communication : sans supports technologiques, ni reproduction ni réception ne sont pensables ;
- [...] un même film peut être diffusé dans différentes salles et pour de longues durées ; la collusion entre les circuits commerciaux et l'art cinématographique détermine la viabilité de l'œuvre¹.

C'est donc la conciliation de ces apparents contraires, en un lieu et en un temps (r)assemblés (sur une scène ou dans un poste de télévision) qui implique, concrètement, des changements esthétiques. Chéreau comparera les deux arts offrant ainsi une synthèse possible :

Au cinéma, on saisit plus aisément des choses fugitives. Au théâtre, si je fais improviser une scène après l'avoir beaucoup nourrie, la première répétition est superbe, mais comment la reproduire le lendemain ? La première fois, je peux obtenir des résultats aussi surprenants qu'au cinéma, mais on ne pourra rien fixer, rien reproduire. Il faudra passer par d'autres moyens, un acquis s'accumulera petit à petit et produira à la fin autre chose².

C'est probablement cet « autre chose » dont parle Chéreau que construit fondamentalement le lien cinéma-théâtre, théâtre-cinéma.

LA REPRESENTATION RADIO-WEB : UNE TENTATIVE DE SYNTHÈSE.

Depuis la fin du XIX^e siècle, la plupart des « auteurs » de fictions (travaillant pour le théâtre, le cinéma ou la radio) cherchaient à imiter au plus près le réel. Dans le prolongement de ces tentatives, depuis les années 1990, sont apparus les documentaires de

¹ A. Helbo, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p.35.

² O. Asslan, « Entretien avec Patrice Chéreau », *Voix de la création théâtrale*, n° 14, Paris, CNRS, 1986, p. 78.

plus en plus ouvertement construits comme des fictions, avec des documentaristes dramatisant des catastrophes naturelles, l'histoire de l'humanité...

Plus récemment, le groupe de recherche et de création sur le spectacle vivant et l'Internet, e-toile¹, a cherché à intégrer les nouvelles technologies aux techniques plus anciennes. Il a réalisé les 19 et 20 novembre 2003, sur le 102.9 FM Strasbourg, une mise en ondes des *Aveugles* de Maeterlinck². Dans cette expérience « radio-web », son et image se répondaient, se correspondaient en une création radiophonique diffusée en direct et simultanément sur Internet : sur le web, outre le son de la pièce (également diffusée à la radio), les internautes pouvaient accéder, sous forme de dessin animé interactif accompagnant la pièce, à un univers d'illustrations abstraites inspirées du peintre Nicolas de Staël³. La pièce de Maeterlinck illustre parfaitement les enjeux de la radiophonie et l'univers sensuel, étrange, proche et lointain à la fois, qu'il est possible d'en faire émerger. E-toile, par cette « mise en ondes », a tenté de rapprocher la force de la radiophonie et la puissance d'un univers visible abstrait pour, ainsi, opérer la jonction entre l'audition du visible et la vision de l'audible.

Parallèlement, le même groupe e-toile avait mené plusieurs expériences artistiques (théâtre et danse) avec diverses scènes nationales françaises ainsi que des lieux prestigieux tels le Z.K.M. en Allemagne, le C.I.C.V., la Cité des sciences de la Villette à Paris, etc. Ces expériences « en direct » et « interactives » étaient soit conçues pour Internet exclusivement, soit pour Internet et une scène réelle simultanément.

Trois exemples permettent de cerner, mais aussi de proposer, des amorces de réponses aux questions que soulève l'utilisation de l'outil Internet et du « levier réseau informatique » en général sur une scène de spectacle. Mais surtout ces trois expériences mettent en évidence les composantes spatio-temporelles en présence au sein du théâtral. *Côté noir/Côté blanc* (2001) est une pièce de théâtre spécifiquement conçue et écrite pour Internet. *Le Martyre* (1999), elle aussi exclusivement écrite pour Internet, est une adaptation

¹ E-toile, Groupe de recherches et de créations sur le spectacle vivant et l'Internet, 1999-2004, co-dirigé par Cécile Huet et Yannick Bressan a réalisé de nombreuses expériences artistiques théâtrales et chorégraphiques avec diverses Scènes nationales françaises ainsi que divers lieux tels le Z.K.M. en Allemagne, la cité des Sciences de Paris la Villette, etc.

² Adaptation, mise en ondes et création électronique : Yannick Bressan, programmation et régie informatique : Yves Merlicco, illustration sonore et musique : Vincent Eckert, technique : Manu Brenke, jeu : Grégoire Strecker, Jean-Yves André, Rébecca Schyrr, Catherine Javaloyes et Lise Werckmeister.

³ Voir annexe 5, création radio/web, *Les Aveugles*, M. Maeterlinck, Y. Bressan, 2004.

d'un mystère du XV^e siècle. La série des *Bals* (2001-2004) est une expérience chorégraphique interactive présentée dans un même temps à un public dans un théâtre (théâtre du Marché aux Grains) et sur Internet.

« L'ici et maintenant » du spectacle, éclaté au profit d'un « au-delà » de la scène pourrait être le *credo* du groupe de recherche et de création e-toile si l'on voulait tenter schématiquement de résumer son activité en une phrase.

LE MARTYRE. DE L'ADAPTATION ACTUEL-VIRTUEL-ACTUEL.

Les 28, 29 et 30 novembre 2000, e-toile présenta *Le Martyre*¹, adaptation d'un mystère inédit du XV^e siècle. Cet exemple de spectacle en direct et interactif reste, aujourd'hui encore, un cas relativement peu courant d'expérimentation théâtrale sur le web.

Sans s'attarder sur la mise en scène et la fable qui raconte l'histoire du martyr de saint Étienne, premier martyr chrétien, il s'agit ici de s'attacher plus particulièrement au système d'interactivité utilisé pour ce spectacle. Ce système, par une interface très simple, permettait au comédien sur le plateau ainsi qu'aux internautes connectés durant le spectacle de connaître les humeurs du groupe d'internautes-spectateurs.

Concrètement, sur la page web était disposée une « fenêtre » d'environ 10 x 12 cm dans laquelle était diffusée la vidéo, filmée en direct, du spectacle (visible exclusivement sur Internet, construit et pensé pour ce support).

Sous cette « fenêtre », ouverte sur le spectacle, étaient disposés trois boutons de couleurs différentes qui représentaient l'humeur et l'avis du spectateur-web réagissant au message que saint Étienne cherchait à faire passer. Trois boutons pour trois humeurs :

Bleu pour l'accord avec les propos et le soutien à Étienne.
Vert pour la neutralité vis-à-vis d'Étienne, ce qui lui arrive et ce qu'il dit.
Rouge pour le désaccord et d'une certaine façon lui « jeter des pierres virtuelles ».

Chaque internaute pouvait donner son avis en cliquant sur l'un de ces boutons trois fois au cours de chacun des trois actes. L'adaptation du mystère découpait la pièce en trois actes, l'internaute pouvait donc « voter » neuf fois au total. Le choix de restreindre le nombre de votes par internaute marquait la volonté d'éviter le « clic frénétique » qui aurait

¹ *Le Martyre*, adapté et mis en scène par Y. Bressan, « streamé » (voir lexique) en direct depuis « La Fabrique de théâtre » de Strasbourg, production e-toile, 2000. Voir anexe 8, *Le Martyre*, pp. VII et VIII.

faussé en grande partie l'intérêt de l'interactivité proposée. En effet, ces votes apparaissaient dans le temps du spectacle sous forme de pourcentage sur un écran informatique face au régisseur lumière (x % de bleu, y % de vert et z % de rouge).

Celui-ci faisait varier l'intensité et la couleur de la lumière sur le plateau en fonction du vote des internautes et donnait ainsi des indications d'atmosphères au comédien. Il est à noter qu'en aucun cas, les internautes n'influaient sur ce qui était dit, mais sur l'atmosphère (lumineuse) autour d'Étienne. Dès lors, le comédien, connaissant les codes de couleurs, adaptait sa façon de jouer, de « donner » son texte. Il est évident que si les propos d'Étienne remportaient une forte approbation (atmosphère plutôt bleue), le comédien jouait différemment (le même texte) que s'il avait « face à lui » une foule hostile (atmosphère à dominante rouge).

On voit bien, ici, à quel point l'attitude du spectateur-web pouvait se répercuter significativement dans le spectacle aussi bien pour le comédien ainsi que pour les autres internautes¹. Il est important de noter combien, de façon évidente et presque didactique dans ce cas précis, le spectateur « déformait » par son influence l'environnement, la « réalité » du personnage en lui donnant une couleur précise.

Dans cette création, le creuset de l'action ainsi que le lieu dépositaire de toutes les réactions est, par effet d'entonnoir, la scène réelle au sein de laquelle vit, par la grâce du comédien, le personnage d'Étienne.

¹ Ce système est finalement une adaptation contemporaine assez proche de l'atmosphère participative du public des mystères médiévaux ce qui était un détail majeur de la mise en scène.

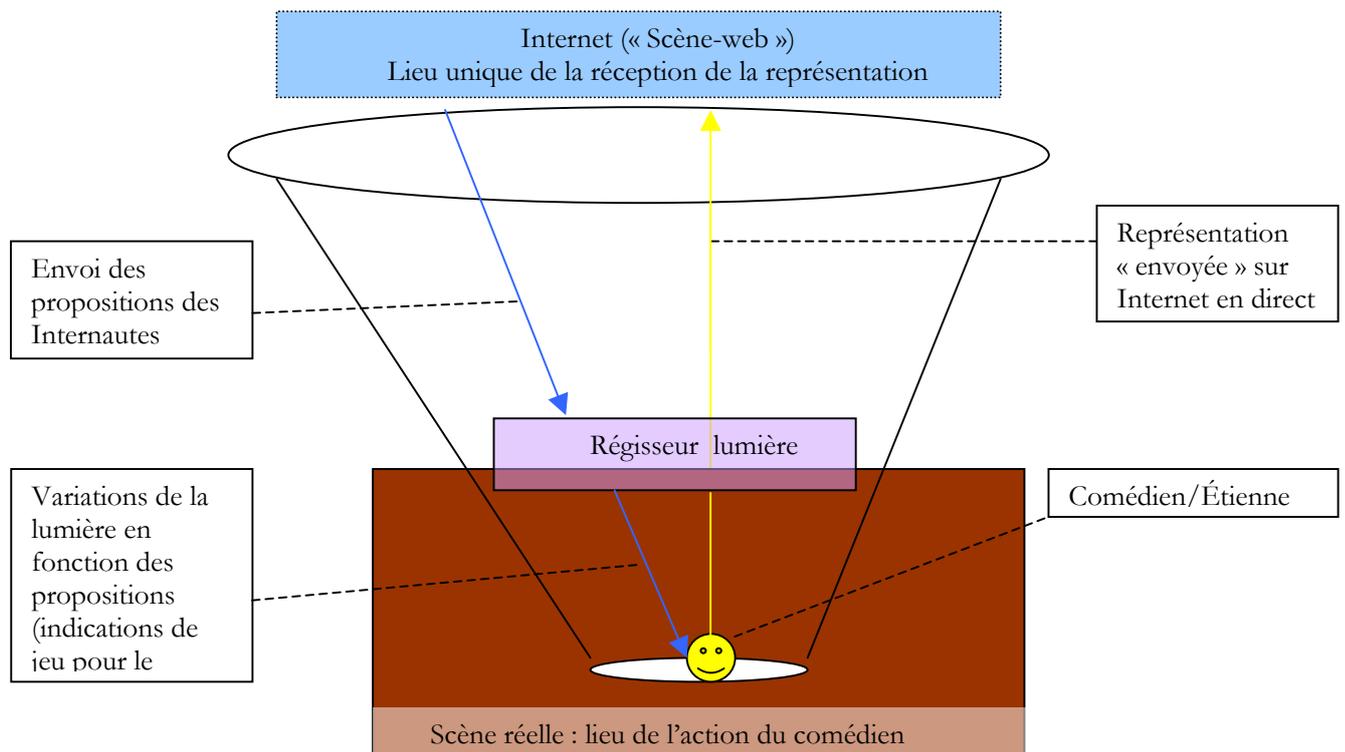


Fig. 1. L'action/réaction par l'effet d'entonnoir dans *Le Martyre*

Le lieu majeur se situe à la base de l'entonnoir. En effet, Étienne portait en lui l'évolution dramatique qui, bien qu'inaccessible car présentée ailleurs, de « l'autre côté de l'écran », est scéniquement dépendante, *via* le travail du régisseur lumière et du comédien, des propositions des spectateurs internautes. Ce lieu majeur est double et ne peut avoir d'existence pour les spectateurs-web que par la scène-web. Sans cela, la scène physique, celle sur laquelle évolue le comédien, n'aurait d'existence que pour elle-même, à l'image d'un spectacle traditionnel se jouant sans spectateurs ou d'une réalité privée de sujets pour la décoder, la percevoir. La question du terme « spectacle » se pose alors. En effet, que serait-il sans public ?

C'est par réciprocité que les internautes, *spectateurs*¹, et le comédien interagissaient. Ces allers-retours scène-web/scène réelle étaient portés par la réaction du comédien face aux propositions/actions des internautes et par la réaction de ces mêmes internautes face

¹ J.-L. Weissberg, *Présences à distance, op. cit.*, pp 57-58.

aux dires, jeu et intonations du comédien. Chacun influait sur la réalité, ou tout au moins sa représentation, et sur la perception qu'en avait l'autre.

Dans cette création, la démonstration est particulièrement probante, mise en évidence par ce que l'on pourrait appeler *l'effet d'entonnoir*. L'aller-retour (scène réelle-scène web) s'effectue dans un mouvement de concentration des regards sur la représentation dans l'écran mais elle prend aussi existence par extension technologique (captation-diffusion), de l'autre côté de l'écran. La scène (ici scène-web) est le lieu de convergence de toute les actions virtuelles (regards des spectateurs) et actuelles (actes du comédien). Ces actions vont s'auto-exciter et définir une forme de « champ de réalité » à côté du « réel proche » du sujet théâtral (spectateur et/ou comédien). L'expérience du *Martyre* révèle clairement les rapports d'interdépendances existant entre la perception qu'a un sujet (spectateur par exemple) d'une réalité et la réalité effective (proche) de l'autre (comédien), et *vice versa*. Chacun influençant la perception de la réalité de chacun, on peut estimer que l'important n'est pas le lieu où l'on fait, mais le lieu d'où l'on voit, comme l'avait si bien pressenti les Grecs, ou alors, celui d'où l'on fait ?

COTE NOIR/COTE BLANC : UN RECIT INITIATIQUE.

Le texte de *Côté noir/Côté blanc*, dû à Cécile Huet, était spécifiquement écrit pour une création sur Internet, et prenait donc en considération l'univers au sein duquel allait se dérouler la création¹. E-toile conçut ainsi une expérience de récit interactif sur le web. À côté de la comédienne « de chair et de sang », Catherine Tartarin, d'autres intervenants étaient directement issus des caractéristiques de la page web : « barre de taches », « barre de statut », « lien hypertexte »... La comédienne, filmée dans le décor correspondant au lieu de l'action, était intégrée dans la page web où certains éléments graphiques la prenaient à partie et auxquels elle répondait. La seule scène de représentation accessible au public était donc la page web (*scène-web*), elle-même conçue comme partie prenante de l'action. Le spectacle durait environ vingt minutes pour une jauge de trois cents spectateurs (internauts) simultanés. Chaque spectateur connecté à l'heure de la représentation avait la possibilité de « circuler » dans le spectacle en « cliquant » sur certains éléments de la page web lorsque la proposition lui en était faite.

¹ Voir images et texte en annexes 9 et 10.

Que voyait le spectateur-internaute ? En haut à gauche de l'écran, deux flèches en pointillé, l'une tournée vers la gauche, l'autre vers la droite, sur lesquelles était écrit : « Précédent » et « Suivant ». Au milieu de la page une fenêtre vidéo de 10 x 12 cm où apparaissait la comédienne qui donnerait la réplique aux éléments de la page web qui l'interpellerait. Lesdits éléments allaient proposer au spectateur-internaute de choisir parmi un certain nombre de propositions affichées sur la page web au cours du déroulement de la pièce. Ces éléments interactifs conduisaient le spectateur actif (chacun avait le choix de ne pas cliquer) vers des pages annexes, extérieures à la représentation en cours. Ces pages proposaient des textes ou des animations qui venaient enrichir le propos de la pièce ou, au contraire, venaient dérouter le spectateur-internaute. Ceux qui faisaient le choix de ne pas cliquer sur les éléments qui s'affichaient ponctuellement continuaient à assister à la représentation, restant concentrés sur la comédienne livrant son texte. L'intervention de l'un des internautes connectés n'avait aucune incidence sur ce que voyaient les autres spectateurs-internautes. Ainsi, chacun réalisait son propre parcours au sein du spectacle et y trouvait sa propre lecture, qu'il faisait émerger. Ainsi, la page web devenait un « espace partagé ».

Depuis son ouverture au grand public à la fin du XX^e siècle, Internet a joui d'un engouement, lié à la curiosité et à l'innovation (l'apôtre d'un nouveau monde « multi-communicant »), avant d'être critiqué, considéré comme incontrôlable (véhicule de mensonges, de dangers, objet de spéculation). Désormais, chacun appréhende plus sereinement la technique et se l'approprié au quotidien.

De son côté, e-toile rejoindrait Brecht et le regard qu'il a porté sur les nouvelles technologies de son temps. Comme celui-ci se posait la question de concevoir des formes artistiques nouvelles, utilisant la technique de la radio en tant que moyen de communication (émission-transmission-réception), e-toile a cherché à mettre en place un espace de création de formes conçues pour Internet, tenant compte de sa spécificité. Sans réclamer, bien évidemment, la moindre filiation « brechtienne », il est intéressant de relever qu'e-toile a adapté le questionnement de la représentation à un nouvel outil, un nouvel espace de création. C'est bien là que se situe le « point aveugle » d'Internet, tel qu'e-toile l'a utilisé. Il est ici à la fois question d'outil et d'espace de création. C'est ce particularisme de l'outil Internet qui permettra, au regard des expériences menées, de poser la question de la représentation théâtrale, en la disséquant.

Considérer Internet comme un outil, donc tel qu'il a été utilisé par e-toile, c'est lui accorder une part importante dans la construction dramaturgique. Du point de vue de l'émission, de la transmission et de la réception, e-toile recourt aux spécificités du réseau web et de l'outil informatique. La page web permet l'utilisation d'images, de vidéo, de sons, de textes, de liens hypertextes à partir desquels la lecture du spectacle se construit à plusieurs entrées.

L'espace de création est cette page web, accessible aux internautes, avec lesquels elle entretient une relation intime, de l'ordre de celle qui relie le lecteur à son livre. Dans le cas de spectacles conçus exclusivement pour le web, l'internaute se trouve seul devant son écran, l'équipe de réalisation artistique, seule dans le studio.

Finalement, de quoi s'agit-il ? D'une scène qui n'en est pas une, où se trouvent des acteurs présents sans être là, vus par des spectateurs installés ailleurs, les internautes. « Imaginons une scène à distance, qui [...] s'adresserait à nous depuis l'*ailleurs*, un *ailleurs* physique autant que symbolique¹. » Cette rupture spatiale et temporelle, que mettent en exergue les nouvelles technologies, n'est ni plus, ni moins que la composante, exacerbée par l'outil Internet, de la représentation théâtrale.

Cette expérience théâtrale, *Côté noir/ Côté blanc*, fut présentée à la Cité des sciences de la Villette à Paris du 23 au 29 septembre 2002 dans le cadre de l'opération « Villette numérique ».

Elle fut créée, et uniquement visible sur Internet, près d'un an plus tôt, en novembre 2001. Les *streaming*, envois vidéo sur le web, étaient réalisés à heures fixes depuis La Filature, Scène nationale de Mulhouse. Chacun des spectacles « envoyé » sur Internet était issu d'une captation vidéo réalisée trente minutes avant qu'il ne soit accessible au public d'internautes.

Sans retoucher en aucune façon la prise de vue sur le jeu de la comédienne, les techniciens d'e-toile ajustaient les actions de son jeu en tenant compte des éléments intervenants sur la page web. Ainsi, par exemple, lorsque la comédienne intimait l'ordre aux internautes de « cliquer tous sur le bouton rouge ! », un point rouge apparaissait simultanément sur la page web du spectacle. Ce point, ainsi que divers autres éléments

¹ C. Huet, *Faust I et II, quel théâtre, pour quel monde ?*, Mémoire de DEA sous la direction de M.-M. Mervant-Roux et J.-F. Peyret, Paris, Université Paris III, 1999, p. 89.

apparaissant, offrait à l'internaute des possibilités d'interaction avec le spectacle. Cette opération ne fut pas alors réalisable en temps réel, contrairement à ce qui s'est passé avec les autres créations d'e-toile, pour des raisons techniques de synchronisation entre l'envoi du flux vidéo filmé et les éléments de la page web. Chaque ordinateur d'internaute connecté au spectacle possédant ses caractéristiques de puissance personnelle, le risque était que se crée un décalage entre le jeu et les éléments programmés de la page web. Cette inégalité dans les capacités techniques de recevoir un même spectacle souligne implicitement les problèmes de l'analyse cognitive de la représentation, chaque sujet restant dépendant de ses aptitudes personnelles à la réception.

Il est tout de même important de constater que ces contraintes techniques n'ont en aucune façon nui à l'intérêt du projet, aux interrogations qu'il soulevait et aux éléments de réponses qu'il permettait de dégager puisque le direct n'était pas ici en question. Il s'agissait alors d'expérimenter la pertinence de l'espace créé par la page web devenant lieu scénique, ainsi que les modes de construction du récit interactif.

Si le personnage principal de *Côté noir/Côté blanc* était joué par une comédienne, les autres personnages étaient des éléments de la page web. Concrètement, qu'a vu l'internaute qui s'est connecté au jour et à l'heure de la représentation ?

Un personnage de chair et de sang évoluait dans un univers double (clairement évoqué par le titre du spectacle) et se trouvait pris à partie par des éléments composant la page web (barre d'outils, barre de statut, etc.) et d'autres constituant sa réalité physique (un cadre de bois ou divers accessoires comme un nez rouge ou des dés). *A priori*, l'esprit de l'internaute se concentrait sur ce personnage égaré, lequel voulait représenter son propre égarement face au cyber-espace.

La page Internet, entièrement noire, mis à part le navigateur gris-clair, comportait une « ouverture » sur une fenêtre vidéo. Cette fenêtre vidéo ne se contentait pas, bien entendu, de diffuser l'image de la comédienne en acte. La vidéo et son support, la page web, s'interpénétraient, se répondaient, se bouscuaient. Lorsque, par exemple, la barre de tâche, dans le haut de la fenêtre Internet, interpellait le personnage, un haut-parleur en descendait et une voix s'adressait à lui (au vivant). Celui-ci répondait. S'ensuivait alors une discussion étrange entre un être vivant et un espace virtuel qui l'entourait.

Au cours du déroulement de la pièce, le personnage allait rencontrer nombre d'autres « créatures étranges » qui lui donnaient la réplique. L'internaute était invité à opérer des choix et à répondre (ou non) à des injonctions du personnage.

Il convient ici de préciser que le rôle principal se nommait « Le fantôme ». Au théâtre, le fantôme se fait révélateur « de quelque parole secrète chargée d'un savoir que seul [il] nous livrerait¹ ». Ce personnage troublant paraît en quête de lui-même. Il détient un double statut qui le situe à mi-chemin entre réel et virtuel, image de l'étrange, de la « non-incarnation » de nos angoisses face à l'écran qui ici tient lieu de scène. Il est là, présent, visible – quoique impalpable – pour figurer l'absence. L'écran de l'ordinateur utilisé ici renforce cette idée d'une absence matérialisée au sein de l'espace-temps théâtral « en jeu ». En effet, l'internaute face à son écran est solitaire, et c'est seul qu'il vit cette expérience. Son statut de spectateur-actant n'est pas clairement défini ; les frontières s'effritent entre passivité et activité, entre sa place traditionnelle de regardeur et les choix d'actions qu'il est invité à opérer selon les indications données par un être de chair et de sang « virtuellement présent ». Il n'est plus cantonné dans son statut d'observateur mais se fait participant. Cette nouvelle relation « physique » au spectacle peut être déterminante pour la compréhension de la dimension théâtrale. Ici, l'action du spectateur est claire, tangible, déterminante. D'une certaine façon, on trouve là une illustration du *principe d'indétermination* (couramment appelé *principe d'incertitude*) mis en évidence par Heisenberg, l'un des fondateurs de la physique quantique, lequel disqualifiait les observateurs « purs » au profit des participants².

Le fantôme est la « figure par excellence de la présence de l'invisible³ ». Dans *Côté noir/Côté blanc*, on ne peut pas *a priori* parler d'incarnation tangible, la représentation se déroulant dans un « ailleurs ». Le mouvement de va-et-vient, caractéristique du théâtre entre incarnation et désincarnation, s'inscrit ici résolument du côté de la désincarnation, de l'autre monde, de l'impalpable, n'étant accessible que par l'image (l'écran de l'ordinateur).

De même que l'« ailleurs », le « non-actuel » apparaît comme l'unique temps spectaculaire mis en œuvre : non actuel, certes, dans le temps de la réception du jeu (temps écoulé entre l'acte réalisé et l'acte devenu visible, re-représenté sur la scène-web), non

¹ M. Borie, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Arles, Actes sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997, p. 9.

² « Nous n'observons pas le monde physique [qui nous entoure], nous y participons », in M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, Paris, Le Mail, 1984, p. 169.

³ M. Borie, *Le Fantôme*, *op. cit.*, p. 9.

actuel, en outre, dans le temps de jeu et la situation du jeu (une page web). Le temps du jeu est en effet éclaté. De fait, n'est actuelle que la présentation de la comédienne seule active sur le plateau.

La représentation du vivant qu'offre la fenêtre vidéo sur la page Internet retransmettant le spectacle, montre un être en action, « Le fantôme », incarné par la comédienne, égaré dans un espace à double réalité : l'action, celle qui est jouée dans un espace réel par la comédienne-personnage, et les événements extérieurs à cet espace qu'indiquent les actions/réactions des éléments composant la page web. Ces événements extérieurs se révélaient déterminants. La comédienne se devait de tenir compte de leur « absence » et de jouer avec ces personnages (« créatures virtuelles » que sont Liens hypertextes, Barre d'outils et Barre de statut prenant la parole grâce à un porte-voix dessiné sur la page web, etc.) qui lui donnaient la réplique... plus tard, ailleurs.

Tous les éléments interactifs n'étaient pas représentés sur la scène physique durant le temps du jeu. Cependant, la comédienne suivait un certain nombre d'indications temporelles et spatiales prédéfinies. Ainsi, dès que la vidéo était placée dans la page Internet, ses mouvements de têtes et autres agissements seraient synchronisés avec les actions/réactions du monde virtuel. La scène-web et sa « personnalité » se faisaient alors le creuset de l'émotion et des interrogations du personnage¹. La page web devenait alors un « espace partagé » entre une comédienne et des « acteurs » virtuels, espace d'une rencontre, d'actions, d'interactions entre deux mondes, lieu où le virtuel et le réel, deux univers diamétralement opposés², s'associent et créent ensemble un « tiers-univers » régi par ses codes de représentation particuliers. N'est-ce pas là une définition possible du théâtral ?

Les ombres et les tensions entre matériel et immatériel, palpable et impalpable sous-tendent nombre d'interrogations sur le théâtre. On retrouve dans cette expérience, comme dans les spectacles mis en scène par Robert Lepage, Claude Régy ou quelques autres, les mêmes interrogations, la même conscience qui peut être résumée par la phrase d'Eliphaz

¹ Dès lors, chaque spectateur-internaute pouvait avoir l'impression étrange, s'agissant du personnage que « le corps s'insér[ait] dans le virtuel comme par effraction » (Ph. Quéau. « Corps virtuels. Croire ou voir » in *PUCK*, n° 9, Editions Institut international de la marionnette, 1996, p. 13). L'incursion du vivant (la comédienne) au sein d'un ailleurs (la scène-web) pouvait induire une impression de déchirement entre les deux espaces mis en présence.

² Voir G. Deleuze, C. Parnet, « L'actuel et le virtuel » in *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996.

Lévi citée par Régis Debray : « Il n'y a qu'un dogme en magie : le visible est la manifestation de l'invisible¹. »

Bien entendu, dans *Côté noir/Côté blanc*, la magie reste intrinsèquement liée au théâtral, et l'invisible s'inscrit au cœur même de la création. La comédienne doit tenir compte, en permanence, de cette part invisible de l'action. C'est avec cet « invisible », cet impalpable qu'elle joue ; il est son partenaire. En lui donnant du crédit dans son « tour de jeu », elle le rend présent lors de la réalisation finale (« montage » de la vidéo dans la page web). C'est bien de cela dont parle ce spectacle : il illustre les limites, parfois floues, existant entre présence et absence. L'outil Internet, ainsi utilisé, renforce ce propos et élargit la question des lisières entre l'actuel et le virtuel, l'ici/maintenant du théâtre, l'« ailleurs/plus tard » rendu lisible grâce à l'utilisation des nouvelles technologies appliquées au théâtre.

En outre, dans le cas de cette création, l'action dramatique se situe à l'intérieur même de l'outil la compose et la constitue. Dans la mesure où la scène finale est l'écran de l'ordinateur, l'outil se fait personnage qui devient lui-même outil de représentation. Ce qui conduit le spectateur-internaute vers un au-delà de la scène, c'est le langage spécifique (graphique, technique) à l'outil informatique.

Une des caractéristiques majeures de ce type de technologie, employée ici à des fins spectaculaires, est certainement l'interactivité proposée au spectateur. Dans chacune des expériences d'e-toile cette interactivité, utilisée dans le développement dramaturgique, est différente, mûrement réfléchie et adaptée au projet. On notera enfin que la page web est à la fois partenaire virtuel de jeu et espace final du spectacle, scène-web. C'est ce que montre cette expérience : le rôle central, au sein du théâtral, de la scène, foyer de toutes les visions, creuset alchimique, composante essentielle de la réalité théâtrale.

Avant d'analyser l'interactivité mise en œuvre dans *Côté noir/Côté blanc*, il convient de donner une définition générale de la notion « d'interactivité ». Cette définition générale se subdivise elle-même en quatre sous-définitions². Ces quatre modes fonctionnent par dichotomie :

¹ R. Debray, *Vie et mort de l'image, op. cit.*, p. 43.

² P. Morelli, *Multimédia et création, contribution des artistes au développement d'une écriture multimédia*, thèse sous la direction de N. Nel, Université de Metz, U.F.R. Sciences humaines et Arts, 2000, pp. 84-87.

Interactivité simulée/réelle.
Interactivité fonctionnelle/intentionnelle.
Interactivité autonome/hétéronome.
Interactivité exogène/endogène.

La définition générale de l'interactivité appliquée à l'outil informatique qui semble pertinente, quoique succincte, est : l'utilisation d'un programme informatique faisant appel à l'intervention d'un utilisateur humain. L'interactivité ne se satisfait donc pas d'une observation passive mais exige une « prise en main » par l'homme, donc un choix, une prise de position active.

Elle entre donc en contradiction avec la conception traditionnelle du spectacle, laquelle instaure une distance physique irréductible entre la scène et le spectateur. L'interactivité joue un rôle de partenaire par l'intermédiaire des supports numériques.

Pour revenir plus spécifiquement à l'interactivité mise en œuvre dans *Côté noir/Côté blanc*, on peut dire qu'elle est, en reprenant les quatre modes dichotomiques déjà présentés :

Simulée : Le spectateur-web interagit avec le programme de l'expérience. L'interactivité se situe dans un contexte prévu à l'avance par les créateurs de *Côté noir/Côté blanc* et s'inscrit dans une narration de type récit interactif.

Fonctionnelle : Le spectateur-web reste libre de manipuler l'œuvre selon les fonctionnalités proposées (sélection de liens hyper-texte, de zones « cliquables »...) afin de se rediriger vers un autre document, une autre page web du spectacle. Ces multiples fonctions proposées ponctuellement au cours du spectacle sont autant de liens vers des organes périphériques du récit.

Endogène : L'interactivité est strictement interne au programme.

Hétéronome : L'interaction de *Côté noir/Côté blanc* reste confinée dans des lois définies une fois pour toutes. Les règles du changement sont prévues. C'est un récit initiatique dans lequel le spectateur-web choisit son chemin lorsqu'il en a la possibilité mais les chemins qui lui sont proposés sont « pré-écrits ».

Pour chacun, cette interactivité était unique et non dépendante du choix des autres. Le spectateur-web qui choisissait de cliquer sur un élément du spectacle, lorsque cela lui était proposé, perdait le contact avec le « réel » de la comédienne visible dans la fenêtre vidéo et se retrouvait face à une autre page web périphérique au spectacle. Pendant ce temps, la comédienne continuait à livrer son texte et à vivre ses aventures prévues dans la trame première de la pièce. L'internaute ayant cliqué perdait cette continuité de l'action mais pouvait enrichir le spectacle, qu'il s'appropriait, d'éléments annexes à l'expérience avant de revenir à la « vie » du personnage. Pendant l'entracte, une question était posée au spectateur-web qui pouvait répondre en cliquant sur le dessin d'une enveloppe devenue

rouge. Chaque internaute connecté choisissait son parcours. Chacun donc était libre de frayer son propre chemin et de construire sa propre lecture de l'œuvre.

L'ECLATEMENT SPATIO-TEMPOREL DE LA SCENE : L'EXEMPLE DE LA SERIE DES *BALS*¹.

Cette expérience fut la suite d'une recherche débutée dès 1999 lors de la première expérience d'e-toile, *Choré-carré 1*² qui fut réalisée sur la scène du Maillon-Théâtre de Strasbourg. Cette première expérience était exclusivement présentée en direct sur Internet. Depuis la grande scène du Maillon, des danseurs répondaient à des propositions simples envoyées ponctuellement par des internautes choisis au hasard toutes les trois minutes. Dix lettres correspondant chacune à un développement chorégraphique précis était mis à la disposition des internautes sur la page web du spectacle.

Avec les *Bals*, contrairement à *Choré-carré 1*, ou aux deux exemples précédents *Côté noir/Côté blanc* et *Le Martyre*, un public était présent, dans un dispositif frontal classique et, dans un même temps, des vues choisies de la captation du spectacle étaient proposées sur Internet. Les internautes avaient donc, par l'intermédiaire d'une fenêtre vidéo ouverte dans la page web, accès à des éléments choisis par le réalisateur du direct et pouvaient ponctuellement adresser aux danseurs des propositions chorégraphiques pré-établies lors de la conception du spectacle pour concevoir ainsi, ensemble, des sortes de « cadavres exquis » chorégraphiques.

Dans les *Bals* donc, le réalisateur pouvait jouer de différents points de vue, les caméras étant disposées sur, à l'arrière, à côté, face ou au-dessus de la scène. C'est en direct qu'il effectuait le mixage des images adressées aux internautes. Un système interactif leur permettait d'agir/réagir sur la chorégraphie en train de se dérouler face au public physiquement présent dans la salle.

La première série des *Bals* comporte six spectacles. *Bal 1* fut donné le 15 novembre 2002 au théâtre du Marché aux Grains. *Bal 2* se déroula le 13 décembre 2002 à Rheinmunster (Allemagne), *Bal 3, 4 et 5* furent présentés les 29 décembre 2002, 17 janvier

¹ Les *bals*, voir annexes 11-17, pp. XXIX-XXXV.

² *Choré-Carré 1*, Coordination générale : Y. Bressan, coordination artistique : C. Huet, coordination technique : J. Kraft, M. Rofritsch, co-production : Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, e-toile, voir annexes 6-7, pp. V et VI.

et le 13 février 2003 au théâtre du Marché aux Grains. *Bal 6* fut présenté à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, le 13 mars 2003, cette fois-ci simultanément face à un public *et* avec un dispositif intranet (et non-Internet comme les cinq *Bals* précédents).

La direction artistique du projet était assurée par Cécile Huet, la direction chorégraphique par Louis Ziegler et la création électronique et scénographique par Yannick Bressan. Parmi les différents lieux engagés (centres culturels, écoles, université...) dans ce projet et diffusant le direct sur Internet, ou ayant prévu des événements reliés au projet, on comptait la Cité des sciences de La Villette à Paris, partenaire de ces créations.

Dans cette série, le groupe e-toile se posait la question de l'utilisation de l'outil Internet dans la construction d'un spectacle présenté à la fois sur Internet et face à un public vivant. Internet est alors considéré comme un outil dramaturgique. C'est le « levier réseau » qui est mis en question ici par le dédoublement du foyer de vision spectaculaire, scène réelle/scène-web.

Le groupe e-toile transpose le questionnement de la représentation grâce à un nouvel outil, un nouvel espace de création. C'est bien là que se situe l'enjeu du recours à l'Internet dans le cadre du spectacle « vivant », tel qu'e-toile l'utilise. La question de l'outil et de l'espace de création s'interpénètrent et s'autoconstruisent : considérer Internet comme un outil, tel que le groupe de recherche et de création e-toile l'utilise dans ses créations, c'est lui donner une part importante dans la construction dramaturgique ou chorégraphique.

Dans le cas des *Bals*, l'équipe technique (régisseur lumière, son, *streaming*, réalisateur vidéo) était à vue, présente sur le plateau. Les spectateurs, installés dans la salle, avaient donc accès au dispositif technique.

Dans le cas des *Bals*, le problème s'avérait plus complexe que pour les expériences précédentes. En effet, les *Bals* étaient présentés sur une scène réelle, face à des spectateurs présents ici et maintenant en même temps qu'à d'autres présents ailleurs et maintenant (ou presque¹), face à leur écran. Que se passait-il concrètement ?

¹ Par la force des choses et pour des raisons purement techniques, le direct du spectacle ne pouvait atteindre le spectateur-internaute qu'avec un très léger décalage temporel.

Sur la scène de multiples caméras captaient la chorégraphie en action. Certaines de ces caméras étaient fixes, d'autres étaient rendues mobiles par des cadreurs, certaines étaient installées au plafond, d'autres encore en fond de scène filmaient le point de vue inverse de celui du spectateur présent dans le théâtre. Des écrans disposés sur la scène proposaient aux spectateurs les prises de vues des caméras. Un réalisateur vidéo opérait un choix parmi elles et envoyait son mixage sur la scène-web. Certains des plans choisis par le réalisateur pouvaient être des gros plans, des vues prises par les caméras installées au plafond (en plongée), des détails des corps des danseurs en plan serré, des fondus-enchaînés entre deux prises de vue, etc. Les spectateurs *in-situ* et les spectateurs-web se voyaient donc proposer deux visions différentes du même spectacle. En outre, le spectateur-web avait ponctuellement la possibilité d'adresser des propositions chorégraphiques, lesquelles étaient transmises aux danseurs. Ces propositions orientaient le développement du spectacle.

L'interface de la série *Bals*, bien qu'elle ait évolué d'un spectacle à l'autre, est restée sensiblement la même dans son mode de fonctionnement. Le spectateur-web découvrait sur son écran d'ordinateur, une page Internet dans laquelle une fenêtre vidéo de huit centimètres sur dix transmettait la réalisation de l'opérateur vidéo. Le spectateur-web pouvait ainsi agir sur le déroulement de l'œuvre, imposant une lecture particulière au « public réel », exclusivement passif. L'interface du spectacle, sur le web, proposait à un internaute aléatoirement sélectionné toutes les x minutes, de choisir un élément proposé par l'interface. Cet élément, le plus souvent un mot ou une expression comme « solo » ou « haïku », était transmis au danseur par l'intermédiaire de projections scénographiées. En répétition, les danseurs avaient travaillé des développements chorégraphiques correspondant aux mots ou groupes de mots mis à la disposition du spectateur-web. Ainsi, l'internaute conversait, d'une certaine façon, avec les danseurs qui lui répondaient par leurs propres formes corporelles prédéterminées, sorte d'alphabet corporel.

Il s'agissait donc, de part et d'autre de l'écran, de s'écouter, d'avancer ensemble dans la création. Ce qui intéressait e-toile, c'est le fait qu'un « ailleurs de la scène », par le truchement du levier réseau, puisse avoir des répercussions physiques sur le spectacle, tant actuel que virtuel. Il est intéressant de noter que les propositions issues de l'« ailleurs » étaient la résultante d'une vue parcellaire du spectacle, de plus, d'une vue filtrée par le regard du réalisateur. Le choix des internautes n'était-il pas, d'une certaine façon, induit par

les filtres par lesquels passait le spectacle avant de lui être accessible ? Que penser alors de des propositions faites aux danseurs ?

Par ailleurs, cette expérience mettait en évidence une problématique nouvelle appliquée au théâtral. D'une part, le sujet ne pouvant accéder qu'à une vision parcellaire de la réalité spectaculaire, le détail accessible tendait à devenir la totalité du spectacle¹. Par extension, elle renvoie à un thème philosophique ancien : la vision de la « réalité proche » n'est accessible que filtrée par les sens et quel crédit leur accorder ?

Au théâtre, les spectateurs voyaient donc se développer un spectacle déterminé par des « habitants de l'ailleurs », non présents dans leur temps et leur lieu. Ils étaient informés des choix du spectateur-web par la projection scénographiée des mots ou termes qui avaient été proposés au-delà de la scène. Dans le cas de *Bal 6*, les propositions et « tchat » des internautes étaient « poétisés » et lus par une comédienne, présente sur le plateau, au fur et à mesure qu'elles arrivaient sur l'ordinateur dont elle disposait.

Le levier réseau jouait un vrai rôle de pont entre deux réalités qu'il permettait de mettre clairement et physiquement en évidence. La scène était ici, de façon évidente, un lieu de communication. C'était du moins l'une des volontés d'e-toile dans ce type de création.

La scène physique, au regard de l'expérience des *Bals*, se fait clairement espace de communication entre *l'ailleurs* et *l'ici* (les spectateurs, la cité). Le théâtre est un média, comme Internet en est un. Si Internet apparaît sans conteste comme un moyen de communication, le théâtre est aussi généralement considéré comme en étant un. Penser à faire du théâtre, pour Internet ou pour une scène, c'est penser à transmettre quelque chose, du sens, de l'émotion, etc., mais la façon de « dire » diffère puisqu'elle est adaptée au média utilisé.

Sur Internet, la réception est solitaire. L'internaute entretient une relation intime, active avec l'écran de son ordinateur, dans la mesure où il peut directement agir sur le contenu proposé (selon la création). Avec les *Bals*, la page web se fait *scène* à part entière. Par captation vidéo, elle est restituée la scène réelle sur laquelle les danseurs évoluent. La scène-web ne correspond pas à une simple retransmission d'un spectacle mais résulte du choix d'un cadrage et de la construction d'un espace-web adapté à chaque création. Les

¹ Ce qu'on peut retrouver, d'un point de vue mathématique, dans la théorie des fractales établie par B. Mandelbrot (voir *Les Objets fractals : survol du langage fractal*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995).

danseurs jouent pour cette scène-web qu'ils ne voient pas, qu'ils n'appréhendent pas ; ils jouent avec sa spécificité, c'est-à-dire avec l'intimité créée par la « proximité » de l'internaute, avec les animations de la page, son graphisme, les possibilités d'interactivité etc. Certes, les danseurs sont parties prenantes de la dramaturgie mais ils sont aussi les acteurs d'une scène à l'autre.

Dans la série des *Bals*, comme pour toutes ses créations, e-toile conçoit minutieusement l'interface et envisage le rôle de l'interactivité dans le développement de son spectacle afin de la rendre la plus pertinente possible. Il est évident, pour l'équipe d'e-toile, que la réflexion d'Anne-Marie Duguet doit s'appliquer : « L'interface ne peut être imaginée après-coup, elle constitue l'enjeu même de l'œuvre, elle devient la clef de l'ensemble du dispositif dans lequel elle est impliquée¹. »

Dans le cas des *Bals*, en reprenant le schéma sur l'interactivité employé dans l'étude de *Côté noir/Côté blanc*, l'interactivité est à la fois réelle, fonctionnelle, hétéronome et exogène :

Réelle, ou plus précisément semi-réelle : Le dispositif se situe entre deux personnes (généralement installées en deux points géographiquement éloignés l'un de l'autre) qui interagissent l'une sur l'autre. Dans le cas des *Bals*, il est plus juste de parler de semi-réalité de l'interactivité car l'interactivité ne prend effet, physiquement, que dans le sens internaute/danseur. L'internaute n'agit pas simplement sur un programme mais, par le programme, sur les danseurs. La réciprocité, dans les *Bals*, n'existe pas bien qu'il soit probable que le développement chorégraphique influence quelque peu l'internaute dans ses choix puisqu'il en reçoit la vidéo.

Fonctionnelle : L'internaute peut, en s'appuyant sur le système mis en place par l'équipe artistique, influencer, orienter le déroulement de l'œuvre ou, tout du moins, proposer au « vivant de la scène » (les danseurs) des possibilités de développement.

Hétéronome : Les lois de l'interactivité du spectacle sont fixées précisément par l'équipe d'e-toile bien en amont de la représentation destinée au public et aux internautes.

¹ A.-M. Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Paris, J. Chambon, coll. « Critiques d'art », 2002, p. 116.

Exogène : L'interactivité se trouve au centre d'un rapport étroit établi entre le spectateur-web et les danseurs. D'une certaine façon, il interagit en temps réel avec l'image et ses composantes.

Concernant le rôle fondamental attribué à l'interactivité dans les *Bals*, plusieurs questions se posent : quelle est la place de l'internaute ? lui est-il possible de tenir cette place ?

Il est, chez lui, face à un écran d'ordinateur, comme derrière une lorgnette pointée sur le spectacle, assistant à un événement (re)présenté ailleurs mais dans lequel il peut, paradoxalement, devenir intervenant. De plus, pour les derniers *Bals* (*Bal 4, 5 et 6*), il avait la possibilité de commenter son intervention grâce à la mise en place d'un « tchat ». Son statut n'est plus celui d'un spectateur (au sens commun du terme, c'est-à-dire « une personne qui est [le] témoin oculaire d'un événement¹ »), mais plutôt d'un *spectateur*². Des choix multiples lui sont offerts ; ces choix que l'interface lui propose mettent en place, un système de « cadavres exquis » chorégraphiques qu'il construit avec la communauté de *spectateurs*. Le pilier dramaturgique du spectacle est le « levier réseau ».

D'autre part, si le potentiel d'« inter-action » du spectateur-web est incontestable, on peut se demander s'il n'était pas trop fortement sollicité. Il semble difficile en effet d'accomplir toutes les actions demandées et, simultanément, d'apprécier plastiquement et artistiquement le spectacle, et vice versa. Il peut en effet avoir la sensation de se trouver face à un projet informatique expérimental parfois complexe et rébarbatif et donc passer à côté des enjeux spectaculaires de l'expérience. À l'inverse, s'il se concentre sur le jeu mis en place, la beauté des images, il risque de ne pas appréhender la part conceptuelle, et toutes les interrogations que pose e-toile sur l'utilisation du *medium* Internet au spectacle. Or, on le sait, la masse critique d'informations que peut retenir, simultanément, un cerveau humain adulte et bien portant est de 7. Biologiquement, il semble donc *a priori* possible d'effectuer une interaction tout en appréciant l'intérêt artistique de la création et en en saisissant la portée fondamentale. On relèvera, néanmoins, avec William James, que l'attention définit les limites de l'organisme à traiter les informations provenant de l'environnement extérieur

¹ « Spectateur », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse et Bordas, 1998.

² Voir J.-L. Weissberg, *Présences à distance, op. cit.*, pp. 57-58.

et intérieur¹. C'est donc par des processus d'attention et par la coordination des mécanismes phasiques², stimulés par l'interactivité, que la partie du cortex dédiée à la conscience pourra s'activer, permettant au sujet de maintenir son attention aux événements (re)représentés, à ses propres actions sur ces événements et d'en apprécier la portée.

Dans la série des *Bals*, l'interactivité joue donc un rôle prépondérant : le *spectateur* agit sur le travail des danseurs. Les aléas des propositions adressées par les internautes déterminent le mode chorégraphique. Comment les propositions formulées par les spectateurs-web pouvaient-elles être prises en compte par les danseurs ? La danse d'improvisation apparaît alors comme la réponse appropriée à ce mode d'(inter)actions.

Les spectacles déjà présentés par Louis Ziegler, adepte de la « danse d'improvisation », avec sa compagnie Le Grand Jeu, le désignaient pour prendre en charge la direction chorégraphique des *Bals*. Il lui fallait exploiter son expérience à l'intérieur du canevas technique que proposait e-toile et trouver des réponses à un certain nombre de questions inédites. En effet, comme dans tous les projets d'*e-toile*, les parts technique et artistique sont, comme pour l'interface, étroitement liées.

Comment ce mode de travail chorégraphique peut-il être mis en place pour répondre aux propositions des spectateurs-web ? L'interaction viendrait-elle bousculer l'espace artistique personnel du danseur ? Enfin, l'improvisation chorégraphique serait-elle une réponse satisfaisante à l'utilisation du « levier réseau » dans les *Bals* ?

1. Comment ce mode de travail chorégraphique a-t-il été mis en place pour répondre aux propositions des spectateurs sur Internet ? Les danseurs ont travaillé avec le chorégraphe sur les mots et expressions qui étaient proposés aux internautes, et qui constituaient un « alphabet corporel », lequel servirait de base à l'élaboration des « cadavres exquis » chorégraphiques. À partir de ces éléments chorégraphiques repérés, les danseurs développaient des formes artistiques souples qui leur permettaient d'être réactifs aux propositions des internautes. Il était prévu, par exemple, une forme appelée, « solo » qui réclamait un danseur seul sur *les* scènes (réelle et virtuelle). Pendant ce temps, les autres danseurs, hors champ et dans l'ombre de la scène, restaient en observation, en attente de la

¹ Voir W. James, *The Principles of Psychology*, Londres, MacMillan and Co., Ltd (vol. I et II), 1901 ; New York, Dover Publications, Inc., 1950.

² K. H. Pribram, « Cerveau, conscience et réalité » in J. E. Charon, *L'Esprit et la science*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 88.

prochaine proposition d'internaute pour, le cas échéant, intervenir et prolonger, en la faisant évoluer, la chorégraphie déjà en cours.

La compagnie Le Grand Jeu travaille depuis des années sur le mode de l'improvisation qui fut utilisé dans les *Bals*. La nouveauté et la difficulté, pour elle, fut de réagir à des propositions émanant d'un « ailleurs » de la scène. Le mode de réponse à une « absence », ainsi que la prise en compte des caméras, a constitué l'une des importantes parties du travail des danseurs pour les *Bals*. Selon le propre aveu du metteur en scène, Cécile Huet, et du chorégraphe, son potentiel et de ses limites restent encore à explorer pour aller plus loin dans la prise de conscience du mode de fonctionnement et du pouvoir de l'image. Louis Ziegler explique :

Cela ouvre des possibilités extraordinaires : on danse en fixant la caméra du haut ou en tournant le dos au public. Ce sont de nouveaux points de repère. On le ressent dans la salle mais aussi sur l'écran d'ordinateur. Car même si le spectacle perd son aspect tridimensionnel, l'internaute assiste à un dépaysement complet. Les danseurs jouent à entrer et sortir de son champ de vision¹.

2. L'interaction venait-elle bousculer l'espace artistique personnel du danseur ? Le danseur « pris » dans le développement d'une forme proposée a besoin de temps pour « entrer » dans ladite forme. Lorsque, toutes les x minutes (le temps était défini aléatoirement par l'ordinateur dans une durée comprise entre une à trois minutes), une proposition était faite par l'internaute, le danseur se trouvait dans l'obligation (imposée selon des « règles du jeu » prédéfinies) de changer d'état mental et physique pour répondre à cette suggestion (l'obligeant à passer à une autre forme). Son espace mental (et physique) pouvait se voir bousculé, parfois artistiquement violé, par cette nouvelle proposition d'un spectateur absent, invisible, qui parfois semblait omnipotent : le « spectateur » pouvait sembler un censeur, ou donner au danseur l'impression d'avoir un contrôle excessif de ses faits et gestes². En effet, le danseur pouvait ne pas avoir envie d'interrompre son développement chorégraphique pour en intégrer un autre au moment choisi par le spectateur-web. Pourtant, il avait été clairement décidé que la contrainte liée à l'interactivité ne devait pas être un frein à l'expression des danseurs mais un tremplin à leur imaginaire.

3. L'improvisation chorégraphique fut-elle une réponse satisfaisante à l'utilisation du « levier réseau » dans les *Bals* ? Par définition, l'improvisation ne réclame pas une écriture linéaire, ce qui la désigne comme un type d'expression privilégiée lorsque

¹ Entretien réalisé par Y. Bressan, juillet 2003.

² Certains des danseurs ont même évoqué le *Big Brother* d'Orwell.

l'interactivité entre dans la composition d'un spectacle. Cependant, sa faiblesse réside peut-être parfois, dans le manque de cohérence et d'unité artistique qu'elle peut induire sur la longueur d'un spectacle. L'équipe d'e-toile est restée vigilante pour que le spectacle conserve une cohérence artistique proposant aux spectateurs, *in-situ* et sur Internet, un voyage des sens. C'est surtout et logiquement à la fin de la série que l'artistique, la technique et le concept se sont rejoint pour former un ensemble cohérent, vivant/technologie, actuel/virtuel.

Avec les *Bals*, il importe, enfin, de souligner l'importance pour le spectateur-web de l'interactivité. Pourquoi ce désir d'interaction de leur part ?

Ce désir d'interagir dans et avec l'œuvre semble trouver un début d'explication dans ce qu'écrit Sally Jane Norman : « L'art vivant ne s'offrirait plus à la seule contemplation passive du spectateur mais viserait à déclencher chez celui-ci une reconnaissance plus viscérale de l'esthétique propre au corps en mouvement ¹. » De fait, il faut se sentir vivant : interagir est nécessaire. L'interaction serait l'action indispensable qui nous démontre notre existence, le *Prière de toucher* de Marcel Duchamp. « Prière de toucher » : ne manifeste-t-elle pas une forme de réaction contre les prémisses de la société de fantasmes dans laquelle nous vivons aujourd'hui ? une réaction à cette carence de palpable, dans une société de l'intangible, de l'à-côté ?

Les créations proposés par e-toile intègrent donc, au sein d'un spectacle vivant, deux types d'interactivité, celle qui conduit à une réaction de l'équipe artistique et une remise en question du déroulement de l'expérience qui n'est pas prévu à l'avance, d'une part (*Le Martyre*, les *Bals*), celle qui conduit à la réaction du dispositif technique lui-même, d'autre part (*Côté noir/Côté blanc*). Ces interactivités permettent à l'internaute de faire son propre chemin dans le spectacle, influant la dramaturgie. Dans un cas comme dans l'autre, l'interactivité est un outil qui transforme la relation que l'internaute entretient avec la barrière qu'est l'écran. Le spectateur-web n'est pas passif, en attente de ce qui va arriver. Il est actif. Pour aller où ?

¹ S. J. Norman, « Nouvelles scénographies du regard ou scénographie du nouveau regard » in R. Debray (coordonné par), *Cahier de médiologie 1, La querelle du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 94

2 Corneille, *L'Illusion comique*, 1, 1, vv. 1-6 (p.p. G. Forestier, Paris, Ed. Librairie générale Française, 1999).

-
- ¹ Chr. Biet, Chr. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, pp. 481-482.
- ² Le « si » stanislavskien. Cf. C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion Gérard Watelet, 1984.
- ³ « Illusion », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse, 1998.
- ⁴ Voir G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, 1999, p. 7.
- ⁵ Chr. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 115.
- ⁶ G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, p. 10.
- ⁷ *Ibid.*, p. 11.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, p. 124, 2004. Les citations sont tirées de Mme de Staël, *De l'Allemagne*, p.p. la comtesse de Pange et S. Balayé, Paris, Hachette, 1958-1960, t. II, p. 241 (var., ms. A).
- ¹⁰ G. Forestier, *Préface* in Corneille, *L'illusion comique*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹¹ Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, II, 3, v. 402-403 (p.p. E. Hénin et Fr. Bonfils, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999).
- ¹² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954, p. 72.
- ¹³ J. Scherer, « Notice » au *Véritable saint Genest*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, t. I, p. 1331.
- ¹⁴ Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, IV, 7, v. 1283-1284.
- ¹⁵ E. Hennin et Fr. Bonfils, « Présentation », in Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, *op. cit.*, p. 16.
- ¹⁶ Sur la question voir essentiellement J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, et G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd., Genève, Droz, 1996.
- ¹⁷ Expression empruntée à J. Rousset qui la préfère à celle généralement utilisée de « théâtre dans le théâtre » (voir *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, pp. 66-74).
- ¹⁸ J. Scherer, « Notice sur *Le Véritable saint Genest* », *op. cit.*, p. 1333. J. Scherer fait allusion au « Discours sur le peu de réalité » d'André Breton (in *Point du jour*).
- ¹⁹ Les paragraphes qui suivent sont largement redevables du livre de J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, auquel j'emprunte de nombreuses citations.
- ²⁰ L'image évincée du théâtre se réfugiera à l'opéra où l'accent est fortement mis sur l'illusion, sur l'éblouissement des sens largement sollicités.
- ²¹ François Hédelin d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, p.p. P. Martino, Paris, Champion, 1927, p. 283.
- ²² Antoine Houdar de La Motte, *Œuvres de théâtre*, Paris, Dupuis, 1730, t. I, pp. 118-119.
- ²³ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825, t. III, p. 446.
- ²⁴ Voir Aristote, *Poétique*, 1449b.
- ²⁵ Fr. Hédelin d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 282.
- ²⁶ G. Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. R. Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 101.
- ²⁷ J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, *op. cit.*, p. 56.
- ²⁸ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 106.
- ²⁹ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 116.
- ³⁰ « Déclamation », *Dictionnaire de l'Académie*, 1762.
- ³¹ M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.

-
- ¹ Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), in *Œuvres esthétiques*, p.p. P. Vernière, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 231.
- ² *Journal des théâtres*, cité par Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 27
- ³ Sur l'évolution de la mise en scène au XVIII^e siècle, voir, P. Peyronnet, *op. cit.* et M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 133-153.
- ⁴ Boilly l'illustre parfaitement dans la toile qu'il intitule significativement *L'Effet du mélodrame*. Voir annexe.
- ⁵ Cité dans J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Colin, 1989, t. II, pp. 112-113.
- ⁶ « Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie. » (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p.p. R. Fayolle, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 60.)
- ⁷ Frédéric Emile Deschamps de Saint-Amand, Préface des études françaises et étrangères, 1828, cité par G. Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 114.
- ⁸ B. Constant, Préface à *Wallstein* (1809), p.p. M. de Rougemont et J.-P. Perchellet, in *Œuvres complètes*, t. III-2, Tübingen, M. Niemeyer, 1995, p. 599.
- ⁹ Voir Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre* (1773), p.p. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999.
- ¹⁰ B. Constant, « À l'occasion d'une tragédie allemande de M. Robert... », in *Œuvres*, p.p. A. Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, rééd. 1979, p. 923.
- ¹¹ G. Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle*, *op. cit.*, p. 108.
- ¹² R. Barthes, « L'effet de réel », in *Communication*, n° 11, 1968, pp. 84-89.
- ¹³ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 99.
- ¹⁴ J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible » in *Le théâtre en France*, dir. Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Collin, 1992, p. 705.
- ¹⁵ A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », in *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, pp. 596-612.
- ¹⁶ Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 104.
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ Cité par G. Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle*, *op. cit.*, p. 219.
- ¹⁹ G. Gengembre, *ibid.*
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, p. 110.
- ²² Éd. Schuré cité par J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 720.
- ²³ J.-P. Sarrazac, *ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ É. Zola, *Face aux romantiques*, p.p. H. Mitterand, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 175
- ²⁶ Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 22.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 23.
- ²⁸ Georg Simmel, « Esthétique sociologique » (1896), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche Bibliothèque étrangère », 1993, p.
- ²⁹ Appia cité par Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 24.
- ³⁰ C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. É. Janvier, Paris, O. Perrin, 1958, p. 125.
- ³¹ Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, trad. ***, Paris, Circé, 1999, pp. 82-83.

¹ Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 26.

² B. Brecht, « Théorie de la radio, 1927-1932 », in *Sur le cinéma, précédé des extraits des carnets sur l'art ancien et l'art nouveau, sur la critique, la théorie de la radio*, trad. *****, Paris, L'Arche, 1976, p.127.

³ Ce paragraphe doit beaucoup à Jean Larriaga, « Spectateur / Auditeur ? ou le théâtre à la radio », in *Actes du Théâtre*, n° 19, juin-décembre 2004, accessible sur Internet :

http://entractes.sacd.fr/n_archives/a19/spectateur_auditeur.php?l=archiv

⁴ Significativement, un chapitre entier de *La Formation de l'acteur* est consacré à « L'imagination » (chap. IV).

⁵ Cité par Jean Larriaga, *op. cit.*

⁶ Martine Kaufmann, Emmanuel Laurentin, *Les Frontières du réel*, États généraux du film documentaire, nuit de la radio Scam/Ina, 2002.

⁷ Adaptation, mise en ondes et création électronique : Yannick Bressan ; programmation et régie informatique : Yves Merlicco ; illustration sonore et musique : Vincent Eckert ; technique : Manu Brenke ; jeu : Grégoire Strecker, Jean-Yves André, Rébecca Schyrr, Catherine Javaloyes et Lise Werckmeister.

⁸ Voir annexes, ***

⁹ E-toile, Groupe de recherche et de création sur le spectacle vivant et l'Internet, 1999-2004, co-dirigé par Cécile Huet et Yannick Bressan a réalisé de nombreuses expériences artistiques théâtrales et chorégraphiques avec diverses Scènes nationales françaises ainsi que divers lieux tels le Z.K.M. en Allemagne, la cité des Sciences de Paris la Villette, etc.

¹⁰ Aussi appelé par *e-toile* : CN/CB.

¹¹ Voir texte en annexes.

¹² Bertolt Brecht, « Théorie de la radio, 1927-1932 », in *Sur le cinéma, précédé des extraits des carnets sur l'art ancien et l'art nouveau, sur la critique, la théorie de la radio*, Paris, Ed. L'Arche, 1976, p.127.

¹³ Cécile Huet, *Faust I et II, quel théâtre, pour quel monde ?*, Mémoire de DEA sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-François Peyret, Université Paris III, p. 89.

¹⁴ Monique Borie, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute*, Arles, Actes sud. Académie expérimentale des théâtres, 1997, page 9.

¹⁵ « Nous n'observons pas le monde physique [qui nous entoure], nous y participons » in Talbot Michael, *Mysticisme et physique nouvelle*, Ed. Le Mail, 1984, p. 169.

¹⁶ Monique Borie, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute*, Arles, Actes sud. Académie expérimentale des théâtres, 1997, page 9.

¹⁷ Pour relativiser cette idée, nous verrons avec l'aide de Bergson, dans notre deuxième partie que l'espace-temps d'existence du comédien, tout comme celui des spectateurs, dépend du point de vue du sujet.

¹⁸ Philippe Quéau. « Corps virtuels. Croire ou voir » in *PUCK*, n° 9, Editions Institut international de la marionnette, 1996, p. 13.

¹⁹ Voir Gilles Deleuze, Claire Parnet, « L'actuel et le virtuel » in *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996.

²⁰ Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997, p. 43.

²¹ Morelli Pierre, *Multimédia et création, contribution des artistes au développement d'une écriture multimédia*, Thèse sous la direction de M. Noël Nel, Université de Metz, U.F.R. Sciences Humaines et Arts, 2000, pp. 84-87.

²² *Le Martyre*, adapté et mis en scène par Yannick Bressan. « Streamé » (voir lexique) en direct depuis « La Fabrique de théâtre » de Strasbourg. Production *e-toile*, 2000.

²³ Voir schémas « L'action / réaction par l'effet d'entonnoir dans le spectacle *Le Martyre* » ci-dessous.

²⁴ Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance*, Paris, Ed. l'Harmattan, 1999, pp 57-58.

²⁵ *Choré-Carré 1*, Coordination générale : Y. Bressan, Coordination artistique : C. Huet, Coordination technique : J. Kraft, M. Rofritsch, Co-production : Le Maillon Théâtre de Strasbourg, e-toile.

¹ Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, coll. Critiques d'art, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 116.

² Voir le site d'e-toile : www.e-toiler.com.

³ « Spectateur », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse et Bordas, 1998.

⁴ Voir Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance*, Paris, Edition l'Harmattan, 1999, pp 57-58.

⁵ Cf. George Orwell, *1984*, Paris, Galimard, coll. Folio, 2002.

⁶ Sally Jane Norman, « Nouvelles scénographies du regard ou scénographie du nouveau regard » in Régis Debray (coordonné par), *Cahier de médiologie 1, La querelle du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 94

⁷ Extrait du « tchat » de *Bal 5*.

⁸ Voir William James, *The Principles of Psychology*, Londres MacMillan and Co., Ltd (vol. I et II), 1901.; New York, Dover Publications, Inc., 1950.

⁹ Karl H. Pribram, « Cerveau, conscience et réalité » in Jean E. Charon, *L'Esprit et la science*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 88.

DEUXIEME PARTIE.

DE LA *REPRESENTATION AU SECOND DEGRE* AU *PRINCIPE D'ADHESION*

« Ta terre », c'est le lieu originel, « la maison », c'est ta présence.
(I. Goldman commentant un passage du Zohar.)

CHAPITRE PREMIER

**DE L'UTILISATION DU « LEVIER RESEAU INFORMATIQUE »
A DES FINS SPECTACULAIRES : LA TECHNOLOGIE AUDIO-VISUELLE
ET LES BOULEVERSEMENTS ARTISTIQUES INDUITS PAR SA PRESENCE**

Traditionnellement, on définit le public comme un ensemble d'individus ayant pris place à l'intérieur d'un espace dédié à la représentation théâtrale. Cet espace peut être défini concrètement, selon certaines caractéristiques architecturales (une salle de spectacle, mais aussi certains espaces *a priori* non théâtraux, tels que hangars, usines désaffectées, etc.), ou par les limites physiques dépendant des spectateurs, visuelles et/ou auditives (les spectacles de rue qui sont liées aux possibilités physiologiques des spectateurs).

Dans le cas de spectacles et d'expériences menées en réseau, il est nécessaire de reconsidérer la notion de « public ». Appliquée à ce type de spectacle, la définition doit être élargie. Le public réunit toujours la totalité des individus qui peuvent entendre et voir le spectacle. Cependant, dans le cas des spectacles exclusivement proposés sur le réseau, cet ensemble n'a plus besoin d'être rassemblé dans un même lieu. Les conditions temporelles restent sensiblement les mêmes : le public doit entendre et voir le spectacle sur son écran d'ordinateur pendant la durée *live* du spectacle.

Cela dit, et en y regardant de plus près, il apparaît que la capacité d'accéder au spectacle, d'un point de vue temporel, visuel et auditif, varie selon la puissance des ordinateurs dont disposent les spectateurs-web connectés, mais aussi en fonction de l'encombrement du réseau. Cet état de fait révélé lors des expériences menées par e-toile, pourrait illustrer l'idée qu'une lecture différente de la représentation s'opère en fonction de l'outil mis à contribution pour « lire » la réalité (re)représentée.

En outre, la solitude des individus confrontés à un spectacle présenté exclusivement sur Internet élargit les possibilités de réaction des spectateurs. La « ceinture » de règles

sociales tacitement admises à l'intérieur des salles de spectacles depuis un siècle¹ (ne pas commenter, boire, manger, exprimer de façon intempestive son mécontentement, son ennui, sa fascination, sa joie...) contraignant le spectateur à une certaine passivité – ou activité de bon aloi – n'ont plus cours. Le public du Net conserve sa liberté d'expression pleine et entière, ce qui rend caduques toutes les lois traditionnelles du spectacle.

Il est important de noter que les spectateurs-web se trouvent dans l'ignorance absolue de la réaction des autres spectateurs. L'absence de « retour² » de l'ensemble des spectateurs, laisse les acteurs et les spectateurs dans un silence tant physique que sensible qui peut s'avérer angoissant.

Dans cette configuration précise, si l'on présuppose une fascination et une adhésion au théâtral, le spectateur se trouve dans une situation de quasi-isolement sensoriel, qui pourrait renvoyer aux expériences menées par John C. Lilly³, même si, à la différence de ces études concernant l'isolement sensoriel interne, le spectateur peut avoir le sentiment que ses sens sont « étirés » vers une conscience où émerge l'impression d'un espace-temps situé « à côté » de celui d'une « réalité de spectateur ». Ce sentiment, plus précisément ce phénomène, donne au théâtral (ou à la *représentation au second degré*) son « champ d'existence », un espace-temps de « l'à-côté » ou plus justement un espace-temps mitoyen, réel et virtuel.

De plus, le recours à l'interactivité permet de rompre avec cet isolement, ce qui n'est certainement pas suffisant pour ressentir la charge physique et psychique des spectateurs-web entre eux. Cependant, e-toile, proposant dans certaines de ses créations, comme dans les *Bals*, un système de « tchat », permettait à l'internaute de commenter le choix qu'il venait de faire. Ce commentaire était visible par tous les autres internautes et par les spectateurs présents dans la salle. Comment l'acteur ressentait-il cette « salle-web » ? Comment le spectateur réagissait-ils aux propositions des autres spectateurs-participants ?

Il semble difficile de sentir la réaction « collective » du public-web. *A contrario*, on peut néanmoins rappeler quelques expériences fort intéressantes à ce sujet : dans le *Martyre*,

¹ Dans la rue ou dans des spectacles en plein air les carcans de la convention, bien que moins rigides, n'en restent pas moins présents.

² Ici « retour » est employé comme en musique. Les chanteurs et les musiciens disposent, en *live*, d'enceintes personnelles qui leur renvoie le son produit en « retour ».

³ Voir à ce sujet M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 18.

l'effet de masse et la question de « l'inconscient groupal¹ » constituait l'un des enjeux majeurs du dispositif artistique mis en place. Lorsqu'un certain nombre de spectateurs commençait à « jeter » des pierres virtuelles par leur « clics » rouges, les autres, par effet d'entraînement, allaient-ils suivre, renchérir ? Un certain lien se formerait-il entre ces individus assistant à une même représentation, ensemble, dans un même temps, quoiqu'ils ne soient pas présents, ensemble, dans un même espace ? Les résultats sont éloquentes. En effet, plus l'atmosphère scénique prenait une teinte signifiante (rouge, bleue ou verte selon le code admis), plus les internautes spectateurs se rangeaient à l'avis dominant. Ce phénomène collectif était d'autant plus clairement exprimé que l'ambiance générale, autour du personnage, se faisait rouge, signifiant ainsi le choix opéré en faveur de la lapidation d'Étienne. L'individualisme, la solitude, l'affranchissement face aux lois sociales (alors que subsistaient évidemment les freins existant au sein de la sphère privée) définissent l'attitude d'un spectateur-web.

Par ailleurs, l'ignorance des réactions physiques et physiologiques des autres spectateurs appelle une nouvelle définition du « public ». Pour ces spectateurs nouveaux, spatialement isolés, l'expérience collective ne requiert plus une présence physique en un lieu commun à tous. Les créations d'e-toile montrent que l'absence de rassemblement en un lieu unique et en un temps identiques (même si la durée reste partagée), n'empêche pas l'émergence de complicité, d'interindividualité, d'empathie (ou d'antipathie)...

LE « SPECTACLE DE THEATRE ».

Les spectacles dramatiques reposent, par définition, sur le principe de la représentation d'une action « ici et maintenant », par des comédiens. C'est ce qui ressort clairement des définitions données par Platon ou Aristote. Depuis le xx^e siècle, s'incluent d'autres « acteurs » du spectacle (metteur en scène, scénographe, costumier, régisseur lumière, régisseur son, régisseur vidéo, ingénieurs informatiques, compositeurs, musiciens, etc.) qui restent pas ou peu visibles des spectateurs sauf exceptions notables².

¹ Cf. D. Anzieu, *Le Groupe et l'Inconscient : l'imaginaire groupal*, Paris, Dunod, 1999.

² Chez Kantor, le dispositif technique reste apparent comme dans certains spectacles utilisant les nouvelles technologies, mais aussi les musiciens dans les spectacles traditionnels.

Chacun sait que les spectacles évoluent d'une représentation à l'autre, notamment sous l'influence du public que l'on peut généralement caractériser en lui attribuant certains qualificatifs tels, par exemple, chaleureux, froid, dur, difficile, bon...

Les rires, les larmes, les souffles retenus ou non, les soupirs, les silences gênés, l'inquiétude, l'engagement, l'ennui, etc., toutes les manifestations des émotions ressenties par les spectateurs façonnent une ambiance qui constitue l'environnement direct (*live*) d'un spectacle. Dans le cas des spectacles proposés sur Internet, étant donné la « disparition » du contexte collectif en prise directe avec le réel, les comédiens, comme les spectateurs, se trouvent dans des conditions semblables, confrontés aux mêmes impératifs inusités.

- Solitude.
- Ignorance des réactions des autres spectateurs.
- Absence de regards croisés scène/salle donc, a priori, d'influence réciproque¹.

Dans les spectacles donnés sur la scène-web, où l'interactivité entre en jeu, le choix du spectateur-web démontre son caractère individuel ou, plus exactement celui des composantes du public, en évacuant la donnée « collectivité » physiquement présente mais qui, dans ce cadre-là, devient empiriquement virtuelle, tout en restant effectivement actuelle. Qu'est donc une collectivité dont les membres ne se connaissent pas (sensiblement, physiquement) et ne partagent pas le même lieu physique d'existence en un temps partagé ?

L'abolition de ce qui constitue l'essence même d'un spectacle, au sens traditionnel, conduit, par voie de conséquence, à transformer la définition du public mais aussi à recaractériser son rôle, sa fonction face au spectacle. Même si les concepts de « spectacle » et de « public » sont interdépendants, on constate encore une fois que les caractéristiques du spectacle permettent d'attribuer un rôle au public.

L'exemple des *Bals*, spectacle conçu pour être vu simultanément dans une salle et sur le net, permet d'illustrer cette idée :

¹ Cependant, au moyen de certains dispositifs, il semble possible de reconstruire un type de synchronisation ou une certaine « collectivité ».

Public salle	Public Internet
Présence	Absence
Échange, exprime son (ses) émotion(s)	Ne peut faire ressentir physiquement aux comédiens et aux autres spectateurs ses réactions/émotions
Est défini (un certain nombre d'hommes, de femmes avec âge, vêtements, visages définis)	Est indéfini ou défini selon un système pré-établi
Respire, souffle, vit, mais a l'interdiction de « parler » et de troubler le spectacle	Vit son expérience comme bon lui semble et peut communiquer avec son entourage proche et personnel sans perturber le spectacle
À l'impossibilité, sauf exception notable, de communiquer avec la scène et les acteurs ou danseurs	Invité, de façon aléatoire ou définie par le metteur en scène, à communiquer avec les comédiens ou danseurs et à influencer sur le spectacle

Tableau 1 : Caractéristiques du public en fonction du lieu de vision du spectacle.

Depuis Antoine, une définition est traditionnellement admise concernant le metteur en scène : « Personne qui, pendant les répétitions d'une pièce, règle les mouvements de chacun des acteurs, la disposition des décors, etc¹. » Cette définition peut, sans doute, être complétée, élargie, et on peut considérer le metteur en scène comme la personne chargée de la conception intégrale du spectacle, garante de l'unité artistique. Cela dit, il s'agit ici de comparer, dans les grandes lignes, le travail du « metteur en scène traditionnel » et celui du metteur en scène utilisant le levier réseau.

Les moyens ou les disciplines dont dispose le metteur scène, au sens large du terme, et avec lesquels il travaille sont :

- La scène (espace vide, en attente).
- Les comédiens (leur corps, leur voix, leur sensibilité, leur capacité à être présents sur une scène et à exprimer idées et émotions).
- La scénographie (décor, éclairages).
- La musique (bande son, musiciens présents en *live*).

Au-delà de ces éléments, communs à toute mise en scène, l'utilisation de l'outil (du levier) réseau sur la scène, élargit la définition du concept de « metteur en scène ».

¹ « Metteur en scène », in *Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*.

Jusqu'à ces dernières années, l'utilisation d'écrans s'inscrivait dans la plupart des cas dans les limites propres à la scénographie. Substituer des caméras à l'« œil physique » des spectateurs présents entraîne une transformation de la définition du public ou de son rôle relativement au spectacle. « L'outil déformateur » de réel qu'est la caméra devient un œil (lui-même « outil déformateur »). Dans le cas des spectacles en réseau, l'écran de l'ordinateur devient la scène pour les spectateurs-web ; pour les acteurs, c'est un changement plus complexe qui s'opère. En effet, si le plateau reste la « scène » sur laquelle ils sont conduits à évoluer en étant filmés, c'est uniquement l'écran qui acquiert le statut de scène.

Dès lors, comment, en amont, le metteur en scène intègre-t-il le public ? Où est-il « installé » ? Dans un « ailleurs » de la salle de théâtre ou dans un au-delà du traditionnel face à face public/plateau.

Ces deux points définissent déjà tout programme télévisé réalisé en public et en direct. Alors que dans une salle de spectacle, la totalité du public est constituée des spectateurs présents et assistant au face à face scène/salle, dans le cas des émissions retransmises en direct, le face à face n'existe qu'avec une partie du public, celui qui est présent physiquement dans le studio puisque ces spectateurs ne constituent pas l'ensemble du public auquel il faut adjoindre les téléspectateurs. Ce schéma se retrouve dans le cas de certains spectacles d'e-toile (les *Balk*), où le public regroupait des spectateurs et des spectateurs-web, l'ensemble constituant le public.

Jusqu'alors on estimait que réaliser et mettre en scène correspondaient à deux pratiques nettement différenciées. La principale différence était liée à l'absence ou à la présence physique du public. Une autre distinction s'opérait sur la question de l'espace et du temps de la réception, partagé en coprésence. Or, cette question de la coprésence et de l'interaction scène/salle est réactualisée par l'utilisation du « levier réseau » dans le spectacle.

La frontière existant entre metteur en scène et réalisateur s'estompe et suggère une autre dimension du travail dévolu au metteur en scène, notamment lorsqu'il recourt au réseau ou conçoit des spectacles exclusivement pour le réseau. Il doit nécessairement garder à l'esprit la présence d'un à côté ou d'un au-delà de la scène, d'un « ailleurs », effectif conjointement à la réalité scénique laquelle précisément, prend existence dans cette opposition traditionnellement admise, présence/absence. C'est ce qu'illustrent les trois expériences artistiques menées par e-toile déjà décrites, mettant en jeu deux espace-temps

qui ont chacun leurs propriétés propres : un espace-temps physique (celui du comédien et du spectateur et de sa « réalité proche »), un espace-temps représenté signifié (celui de la représentation).

LA FRICTION REEL/VIRTUEL.

Ces expériences, dans leur composition même, activent, intrinsèquement, la coexistence du réel et du virtuel. Cette action substantiellement dichotomique permet de poser, d'un point de vue à la fois théorique et empirique, la question de la représentation. La question des enjeux liant/opposant réel et virtuel pourra donc être examinée à la lumière des informations fournies par les sciences cognitives.

Pour la conscience commune, le réel est ce qui existe véritablement, qui a une existence effective, qui est actuel, tandis que le virtuel correspond à ce qui est en puissance, qui a une existence possible, éventuellement probable. Le virtuel renvoie donc à l'idée d'une probabilité qui a la possibilité de se réaliser, de s'actualiser. C'est ce qu'illustre le film *Matrix* qu'analyse Élie During : « L'essentiel est que Matrix se présente d'emblée comme une fiction cosmologique : ce qui est en jeu, au-delà de la prise de conscience de l'inconsistance des apparences, c'est en effet la possibilité même de faire monde¹. » En tout état de cause, l'idée de virtualité renvoie à une tension vers la réalisation.

Avec les expériences d'e-toile, on peut difficilement parler d'actualisation du virtuel ou de tension vers l'actualisation. On remarque plus simplement la coexistence de deux dimensions spatio-temporelles mitoyennes : la « scène réelle » (le comédien et son jeu ainsi que toutes les composantes physiques de la scène) et la « représentation » où les nouvelles technologies renforcent le décalage spatio-temporel existant entre émission et réception. Même dans le cas d'un spectacle présenté simultanément sur Internet et face à des spectateurs (*Bali*), la représentation ne se livre, en un endroit (ordinateur ou théâtre), qu'incomplètement, elle n'est que parcellaire. C'est précisément dans ce hiatus instauré entre deux représentations, dans cet isolement de deux réalités conjointes qu'émerge la dimension spatio-temporelle particulière mise en jeu au théâtre.

¹ É. During, *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003, p. 13.

Dans l'expérience *Côté noir/Côté blanc*, le réel est tout d'abord celui du corps de la comédienne, Catherine Tartarin, présente dans le studio de la Filature, Scène nationale de Mulhouse : les actes physiques accomplis constituent le réel. Mais le réel est aussi composé des éléments du décor tels les cadres de bois descendant du plafond ou sur les côtés du champ de la caméra. De plus, la réalité inclut tous les accessoires avec lesquels la comédienne joue (dés, nez rouge...) en d'autres termes son environnement proche. Le réel correspond donc également aux éléments constitutifs de l'espace tangible du jeu tels les murs du studio, les projecteurs, les techniciens, les appareils informatiques, électroniques, musicaux et techniques. Tous ces éléments délimitaient, en cet endroit (le lieu du jeu de la comédienne, de la captation), un lieu du « réel proche », espace dont l'existence était d'autant plus forte que la comédienne allait s'appuyer sur du « tangible » afin de faire appel aux souvenirs accumulés lors des répétitions mais aussi à son imagination pour s'insérer « réellement » et virtuellement dans l'espace final, celui de la représentation sur Internet.

Dans *Côté noir/Côté blanc*, l'espace réel était le point de départ et la ressource fondamentale du spectacle. Ce lieu était le point énergétique de l'action ; il cristallisait cette présence réelle paradoxale qu'évoque Henry Gouhier : « De là le paradoxe du théâtre : ses fictions vivant par la grâce de présences réelles¹. » Dans sa présence vivante, la comédienne créait son espace fictionnel, loin de ses partenaires de jeu, virtuels bien que présents *in fine* sur le lieu de la représentation, la scène-web.

Dans *Le Martyre*, la problématique de l'utilisation des nouvelles technologies au sein du spectacle vivant, son inclusion dans une « réalité », diffère. En effet, l'image du corps du comédien, issu d'une captation en direct du réel, ne venait pas s'insérer dans le monde virtuel qu'est celui de la page web pour interférer avec elle. La page web joue ici le rôle d'une interface entre le réel du comédien et son monde fictif tout en assumant la fonction de témoin, réceptacle de l'information, tel qu'il est décrit dans le schéma illustrant « l'action/réaction par l'effet d'entonnoir dans le spectacle *Le Martyre*² ». Le réel y apparaît dans la partie inférieure de l'entonnoir correspondant au monde du comédien. La lumière jouait un rôle fondamental : elle appartenait, de fait, au « réel proche » du comédien, mais dépendait également du choix des spectateurs-web puisqu'elle variait en fonction des choix

¹ H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 47.

² Voir *supra*, fig. 1, p. 71.

du « monde de l'autre côté », celui virtuel des internautes. Elle devenait alors le lien entre scène-web et spectateurs-web, entre ces deux réalités.

Il convient toutefois de poser la question de la réalité – de la virtualité – du sujet présent de part et d'autre de l'écran. La réponse dépend, comme l'a montré Heisenberg, du rôle de « l'observateur ». Considère-t-on le comédien comme réel ? C'est l'internaute qui appartient au monde du virtuel. Considère-t-on le spectateur-web comme réel ? C'est le comédien et tout son monde (scène-web) qui deviendront virtuels. Le réel se trouverait donc du côté de l'observateur ou plus précisément encore, et pour rester plus près de la théorie d'Heisenberg, du participant, puisque « nous n'observons pas le monde physique [qui nous entoure], nous y participons¹ ».

La réalité du *Martyre* dépend donc de l'endroit où l'on place l'observateur-participant. On peut alors reprendre le schéma « L'action/réaction par l'effet d'entonnoir dans le spectacle *Le Martyre* » et l'appliquer à cette réflexion cette idée devient très claire.

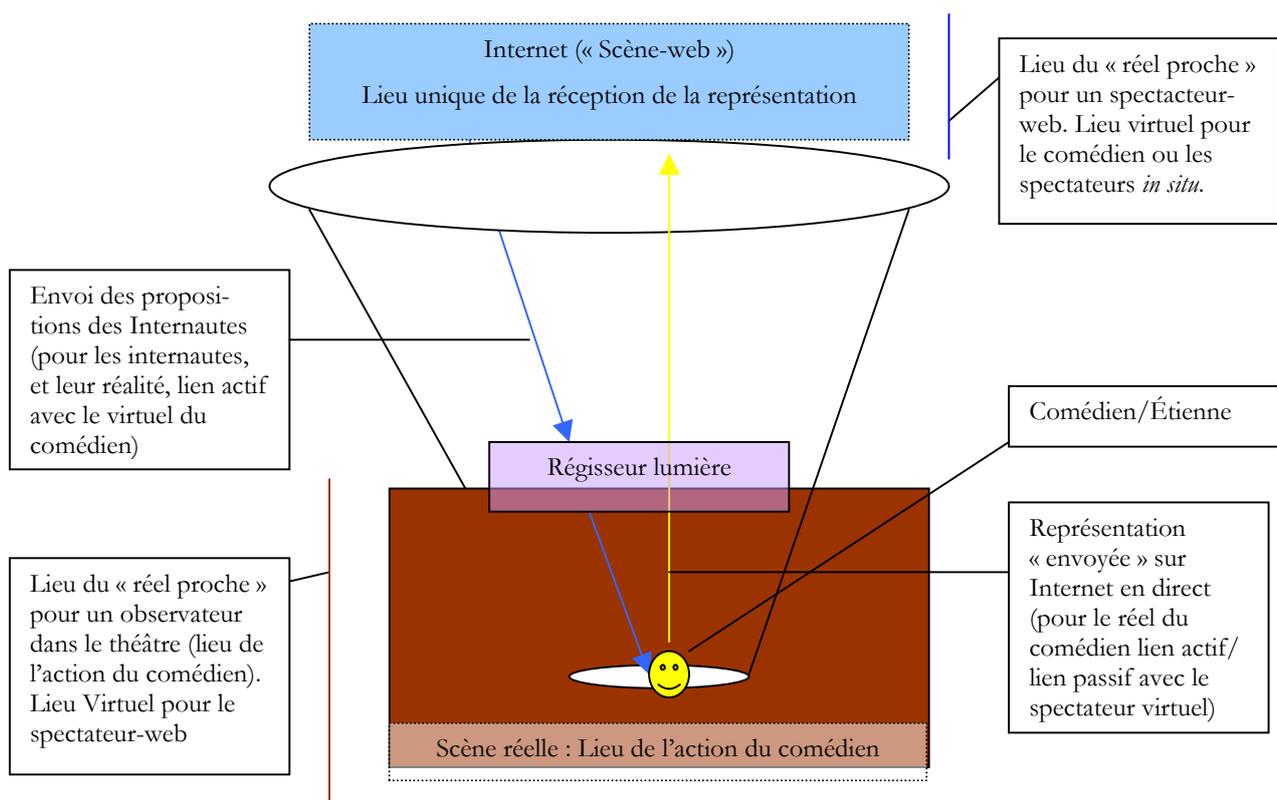


Fig. 2. L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité

¹ M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, op. cit., p. 169.

Dans ce schéma, le lien établi entre le comédien et le spectateur est qualifié d'« actif/passif » car, le comédien, recevant par le biais du régisseur lumière, les réactions du public d'internautes, agit, réagit et « donne » son texte différemment en fonction des propositions des internautes. Il est donc actif, réactif même, dans l'image de lui qu'il va « envoyer » sur Internet, mais il est également passif car il n'agit pas, d'un point de vue technique, sur ces envois, à la différence des spectateurs-web qui, par leurs votes, contribuent à l'évolution du spectacle. La réalité de la représentation semble dépendre de l'observateur-participant. Or, comme tout spectateur, il ne peut recourir qu'à ses sens pour appréhender la représentation ; il s'enferme donc d'emblée dans un schéma de lecture donné. Dans le cas d'un spectacle audiovisuel, cette lecture est biaisée : s'ajoute à la déformation induite par les sens du sujet, un filtre matérialisé par l'écran, par la médiatisation. Face à un spectacle-web, le sujet, étant invité à agir sur les modalités de déroulement de la représentation, se trouve en position d'inclure sa propre lecture dans cette représentation ; il peut être tenté de jouer avec elle, donc de manifester une volonté de voir transcrite dans la représentation sa propre perception du spectacle, construisant alors une re-représentation.

On pourrait établir ici un parallèle avec ce que Didier Anzieu écrit à propos de la peau : « Je fais l'hypothèse que la peau comme l'enveloppe du corps constitue la réalité intermédiaire entre la membrane cellulaire et l'interface psychique qu'est le système perception-conscience du moi¹. » En effet, la réalité qui émerge grâce à l'utilisation d'Internet peut-être qualifiée d'« intermédiaire » ; l'individu y accède, y adhère, par le biais d'une déformation de sa perception de la réalité. On comprend bien alors que le réel de chacun est influencé par le réel de l'autre. On comprend surtout que la notion même de réalité dépend du lieu d'observation, qu'elle en dépend. Elle est donc fondamentalement relative, déterminée.

Bien plus que dans *Côté noir/Côté blanc*, dans *Le Martyre*, le statut de la « réalité » se révèle proche de ce que Philippe Quéau nomme « réalité augmentée », laquelle se caractérise par un « ajout à la réalité ordinaire² ». C'est en effet un « complément » de réalité que propose le dispositif artistique mis en œuvre dans *Le Martyre*. S'y juxtaposent trois niveaux de réalité : la « réalité proche » du spectateur-web, la « réalité de l'écran » (le

¹ D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995, p. 118.

² Voir P. Quéau, *Le Virtuel, vertiges et vertus*, Paris, Champ Vallon et I.N.A., 1994, p. 112.

spectacle) et la « réalité de l'autre », celle de ceux qui agissent (acteur, autres spectateurs-web connectés, techniciens...). Dès lors, *Le Martyre* ne constitue-t-il pas un exemple de réalité tel que l'envisage Keith Floyd¹, estimant qu'elle ne connaît pas uniquement le seul instant de l'être, un présent du présent ?

Avec les *Bals*, se pose une nouvelle question : l'ajout d'un public réel au public d'internautes. En ce qui concerne les spectateurs et les danseurs physiquement en présence dans le théâtre, la réalité existe en tant qu'espace-temps partagé. Avec l'adjonction des internautes resurgit la question déjà soulevée avec *Le Martyre* où la construction du réel dépendait du spectateur-web. La réalité, dans les *Bals* n'est ni celle que partagent les spectateurs présents *in situ*, ni celle qui dépend du point de vue des spectateurs-web : elle intègre les deux dans une fusion ; elle s'élabore en fonction de cette coprésence de réalités et de virtualité. Peut-être alors pourrait-on parler ici de « métaréalité », d'un espace-temps émergeant au-delà de l'espace-temps sensoriel des observateurs-participants et construisant conjointement un même processus créateur de réalité.

Les trois expériences d'e-toile mettent en évidence la part importante de la perception et de l'action menée sur le réel de la représentation. On notera néanmoins que, même si l'action est influencée ou modifiée par des spectateurs « absents », virtuels, elle n'en agit pas moins sur la réalité perçue par l'ensemble des participants, tout aussi « absents » les uns aux autres, donc eux-mêmes virtuels. Pour paraphraser Philippe Quéau, apparaîtrait alors une sorte de « virtualité augmentée ».

Dans les trois expériences menées par e-toile, les différences artistiques ne changent en rien les analyses possibles concernant l'espace-temps scénique et sa virtualité intrinsèque. Il n'y a donc pas lieu de les distinguer. Mais avant de voir dans quelle mesure la « virtualité » intervient dans ces spectacles, il convient de préciser la notion de « virtuel ».

Dès 1694, l'Académie proposait la définition suivante : « Il se dit de ce qui n'est point proprement et précisément une certaine chose, mais qui en a la force et la vertu. Il s'oppose à formel et à actuel². » Plus tard, Littré revient à l'étymologie définissant l'adjectif par : « Qui est seulement en puissance et sans effet actuel³. » Comment, en suivant ces

¹ K. Floyd, *Of Time and the Mind*, cité par M. Talbot, *Mysticism et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 125.

² « Virtuel », in *Dictionnaire de l'Académie*, 1^{re} éd., 1694.

³ « Virtuel », in É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877.

définitions, peut-on alors parler de « monde virtuel », expression qui devrait rendre compte d'une « actualité non actuelle », soit une sorte d'absurdité. Cependant, les spectacles d'étoile conduisent à parler, le cas échéant, de « présence absente », correspondant à une « réalité virtuelle ». Au-delà, on peut encore parler d'« absents présents » puisque interagissants. Dans les deux cas, l'imaginaire est sollicité pour rendre cohérents les expressions formées par la juxtaposition de ces termes, donc de ces concepts *a priori* antinomiques.

C'est par l'imaginaire que les mondes « réels » et « virtuels » fusionnent permettant l'émergence d'un monde mitoyen, mêlant réalité et virtualité (la représentation). Le virtuel, ou plus précisément la virtualisation, renvoie à la problématique de l'amplification d'une réalité¹, de sa mise en puissance (au sens mathématique du terme). La virtualisation fait appel à « l'hétérogénèse » qui se traduit, élémentairement, dans l'image du comédien qui, dans un espace-temps précis et déterminé, « devient » virtuellement un personnage. Mais le spectateur porte également en lui « cette faculté d'immersion et de conviction que l'homme a d'être ailleurs que là où il est vraiment² ». C'est à cette condition que peut fonctionner « l'opération théâtrale ». L'imaginaire est créateur de vie, et comme le rappelle Gilles Gaston Granger, l'imaginaire acquiert une dimension existentielle pour le sujet imaginant³.

Selon Eric Bentley, le théâtre se résume en une formule simple : « *A impersonates B while C looks on*⁴. » C'est là une définition *a minima*, mais elle montre que les trois termes sont interdépendants et souligne l'importance du spectateur dans la constitution du théâtral. Sa présence est indispensable à la construction d'un espace-temps virtuel. C'est selon cette même conception que les constructionnistes, comme Paul Watzlawick, affirment que le phénomène observé, l'observateur et le processus d'observation forment un tout⁵. Le virtuel est-il autonome ? Est-il conditionné par une observation-participation ?

¹ P. Levy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1996, p. 23.

² P. Coiffet, *Mondes imaginaires*, Floch à Mayenne, Hermès, 1995, p. 32

³ G. G. Granger, *Le Probable, le possible, le virtuel*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 14.

⁴ E. Bentley, *The Life of the Drama*, London, 1965, p. 150. On pourrait traduire par : « *A* représente *B* pendant que *C* le regarde. »

⁵ Voir L. Segal, *Le Rêve de la réalité*, *op. cit.*, pp. 13-14.

D'un point de vue expérimental, le virtuel dans *Côté noir/Côté blanc*, constitue la matrice technique et artistique du monde représenté¹. Pour le spectateur internaute, le monde auquel il accède est donc virtuel. Qu'en est-il pour le comédien de théâtre ? C'est lui-même qui constitue son personnage, qui recourt à son imagination, à une virtualité pour créer le réel de la représentation, dire « ce qui est à la faveur de ce qui n'est pas là, du passé, ou du rêve, ou du manque² ». Dans *Côté noir/Côté blanc*, le processus créateur de personnage se révèle plus complexe : la comédienne doit tenir compte des éléments virtuels de la page web lui donnant la réplique. Dans la mesure où elle ne les voit pas, elle doit recourir à son imaginaire pour les intégrer à la réalité spectaculaire globale.

Le « virtuel pur », l'au-delà de la scène, dans les trois spectacles d'e-toile, se situe dans l'outil de visualisation lui-même : l'ordinateur. C'est bien là le nœud de la question du virtuel dans le cas présent, à savoir l'outil de création du monde (ordinateur) est le même que l'outil de représentation de ce monde (l'écran) au sein duquel s'intègre une partie issue du réel (la captation vidéo). En analysant ces expériences mêlant étroitement, et presque de façon didactique, réel et virtuel, il apparaît qu'un lien très étroit unit théâtre et nouvelles technologies. C'est cette proximité entre le théâtre et l'ordinateur, tout au moins du point de vue du virtuel qui nous importe ici, que décrit Mark Reaney :

Le théâtre et les ordinateurs générateurs de réalité virtuelle ont des similarités remarquables. Ils créent tous deux des mondes fictifs dans lesquels des concepts impalpables peuvent revêtir une forme perceptive [...]. D'abord, le théâtre et la réalité virtuelle sont interactifs ; tous deux sont créés à chaque moment en réponse à des *stimuli* d'opérateurs humains³.

Le virtuel est un état théâtral *de facto* et l'utilisation des nouvelles technologies en son sein permet de dégager précisément cet état de fait.

Le thème de la virtualité dans les trois expériences est traité ici de façon globale car elles semblent chacune porter en son sein la même problématique sur le virtuel. La conclusion se détachant de cette réflexion sur le virtuel conduit à en considérer l'existence comme avérée, empirique, certes, mais aussi phénoménologique d'une dimension, autonome et virtuelle dans ces trois créations, qui coexiste avec une dimension réelle.

¹ Dans *Le Martyre* et les *Bals*, l'ordinateur et le « monde » qu'il (re)présente, jouent le rôle d'une interface entre le réel (quel que soit le côté de réalité où l'on se trouve) et le virtuel.

² B.-M. Koltès, cité par L. Garbagnati, *Temps scientifique, temps théâtral*, Acte du colloque Besançon, Documents actes et rapports pour l'éducation, Besançon, CNDP de Franche-Comté, 2001, p. 22.

³ M. Reaney, « Virtual reality on stage », *VR World*, mai-juin 1995.

À l'issue de ce développement, apparaît alors la présence simultanée d'un espace-temps réel et d'un espace-temps virtuel s'inscrivant dans une dimension spatio-temporelle plus globale, mitoyenne, qui est celle du spectacle vivant. Malgré sa « prise de réalité », sur la scène, le virtuel s'inscrit avec force¹ en creux et occupe une partie non négligeable de l'espace-temps dans la dimension théâtrale.

Les expériences d'e-toile illustrent la possibilité de juxtaposition spatio-temporelle. Elles mettent en évidence une co-présence, de fait, du théâtral. Or, ce double statut spatial et temporel n'est pas immédiatement perceptible par le sujet (comédien/spectateur). Celui-ci perçoit l'un et l'autre côté à tour de rôle, jamais simultanément. Sans disposer du moindre outil d'études neurologiques, Sartre écrivait déjà, qu'une conscience (réalisante) chasse l'autre (imageante)². La raison de la perception d'unité des événements temporels de la représentation, qui sont phénoménologiquement multiples, est due au fait que la conscience ne peut les saisir qu'unique³.

Cette unicité de la réception est un fait neurologique, or il apparaît, néanmoins, que par la co-présence, spectateur-actant sur Internet (*via* l'interactivité) et spectateur *in situ* partagent une globalité commune : celle du spectacle. Chacun a *sa* vision propre d'une seule et même création. La réalité spatio-temporelle des uns et des autres s'entrechoque ; de cette co-présence naîtra le théâtral. Avec le recours aux nouvelles technologies au sein du théâtral, la démonstration est probante, en particulier si on compare les statuts spatio-temporel et phénoménologique caractérisant les spectateurs présents dans le théâtre et ceux qui accèdent à la représentation sur Internet. Ensemble, ils constituent une seule entité, acquièrent un statut unique : celui de public.

En outre, pour illustrer la co-présence également en jeu chez le comédien, dans sa dualité constitutive (acteur/personnage), on peut reprendre l'analyse de la mort proposée par Levinas : « La tentation du néant de Lucrèce, et le désir d'éternité de Pascal. Ce ne sont pas deux attitudes distinctes : nous voulons à la fois mourir et être⁴. » Au théâtre, ces deux états existent « à la fois », tout comme le regard du public : regard direct pour le public *in situ*, regard à distance pour le public sur Internet. Cette co-présence se rencontre également

¹ *Virtus* en latin qui est une des racines du mot virtuel.

² Cf. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

³ *La Science aux portes de la conscience, Science & vie*, n° 1062, mars 2006, p. 61.

⁴ E. Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. 66.

chez le comédien : il porte sur lui-même un regard extérieur, jouant avec sa technique, ses acquis, ses projections mentales actualisées, et un regard intérieur dans la « mise en existence » du personnage¹.

LE ROLE DU « REVELATEUR NOUVELLE TECHNOLOGIE ».

Comme dans la plupart des expériences scientifiques, afin de mettre en évidence un élément, il est nécessaire de recourir à ce que l'on nomme un révélateur. Dans une expérience de chimie, par exemple, le chercheur opère, *via* des indicateurs colorés, une réaction. Il en est de même en photographie où un bain fait « apparaître l'image latente d'un phototype² ». Dans le cas du théâtre, le révélateur pourra être l'utilisation des nouvelles technologies. La fonction de ce révélateur sera bel et bien de faire apparaître le réel et le virtuel en jeu sur une scène de spectacle vivant. Ce « révélateur nouvelles technologies » ou « levier³ » comprend les éléments de mise en scène, de construction dramaturgique ou artistique d'un « spectacle vivant » faisant appel à l'outil Internet (ici les trois expériences d'e-toile). Cette liste pourrait encore inclure les outils vidéo, de projection d'images, de diffusion sonore etc.

Ce « levier » rendra plus lisible et plus immédiatement accessible la dimension spatio-temporelle intrinsèque mise en jeu au théâtre ou, du moins, dans un premier temps, dans les trois expériences que nous avons menées.

En effet, l'outil Internet porte en lui la dichotomie réel/virtuel, et son emploi au sein du spectacle vivant permettra de saisir avec davantage de clarté le fait que cette dichotomie globalisante est, peut-être, l'enjeu même du théâtral, en brouillant la frontière entre réalité et fiction⁴. Est-ce à dire que le « levier nouvelles technologies » peut entraîner le spectateur à confondre, comme l'auditoire de Parménon jadis, le *théâtral* et le réel ? Loin de conduire à la confusion, il semble que le « levier nouvelles technologies » employé dans les spectacles d'e-toile exhibe la rupture en jeu, mais aussi le lien entre réel et virtuel, en

¹ C'est, finalement, réconcilier la comédienne sensible et la comédienne de réflexion que décrivait Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*.

² « Révélateur » in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse et Bordas, 1998.

³ La définition du « levier » a déjà été donnée dans l'introduction générale.

⁴ C'est ce même théâtral et son double statut qui amena Don Quichotte à le confondre avec le réel proche. Voir N. Kattan, *Le Réel et le théâtral*, Paris, Denoël, 1971, p. 27.

présence au sein du théâtral. C'est dans sa fonction révélatrice de la dimension spatio-temporelle que se situe en grande partie l'intérêt de l'emploi des nouvelles technologies au théâtre. Par un jeu de mise en abyme de réels (re-représentation), ce levier révèle aussi bien l'existence, effective puis phénoménologique, que le rôle du *principe d'adhésion*.

Le « levier nouvelles technologies » est un révélateur du réel, donc du réel scénique. Au théâtre, c'est par la *matière lumière* ou encore la *matière imageante* qu'opère le « révélateur ». Comme le suppose Kant, le monde extérieur constitue la matière de nos connaissances¹ : outre le connaissable immédiatement accessible que sont les phénomènes, il faut tenir compte de ce qui n'est accessible que par l'intermédiaire de la raison, les noumènes. Le réel dans son ensemble (proche et lointain) est composé de ces deux éléments. Dès lors, on peut considérer que : phénomène + noumène = réel complet.

Les sens ne permettent pas d'accéder à cette complétude. Pour corriger cette carence due à notre physiologie, notre conscience, notre subjectivité... Il faudrait pouvoir établir la valeur d'un « taux de déformation » s'insinuant entre notre perception du réel et le réel, appliquer à notre perception un « principe de déformation », qui tiendrait compte de notre action sur le réel (auquel nous participons) afin de nous rapprocher de la réalité objective. Dans le domaine du théâtre, le « levier » permettra d'accéder au réel ou plus précisément à *une* réalité : celle du spectacle. Par l'ajout d'un degré supplémentaire de « déformation » à l'imperfection fondamentale de la perception, on peut envisager se rapprocher d'un *réel*. En effet, l'accès direct, sensible, du spectateur (si tant est que l'on puisse parler « d'accès direct »), peut être rectifié par l'utilisation du « levier. » C'est par le paradoxe que cet outil donnera accès au réel de la scène.

De fait, s'il existe un réel scénique (comédien, décor...) dans ces spectacles diffusés sur Internet, le « levier » éloignera le spectateur-web dans l'espace et dans le temps : ailleurs dans l'espace car le lieu de réception du spectateur-web est, par le truchement du « révélateur nouvelle technologie », situé hors du lieu de captation du réel du spectacle ; ailleurs dans le temps car un décalage s'insère entre l'acte réalisé par le comédien ou le danseur et sa réception par le spectateur-web. Le levier agit essentiellement par l'éloignement, l'absence et le manque. En effet, le temps de la présentation du jeu du comédien (*T*), est en décalage par rapport au temps de sa réception par le public. D'un

¹ Voir E. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Philonenko, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 217.

point de vue purement physique, on sait bien que le son et la lumière se déplacent, qu'il existe donc un laps de temps incompréhensible entre émission et réception. Cette caractéristique ne peut qu'être accentuée par l'utilisation des nouvelles technologies où est offerte une re-représentation, une *représentation représentée* sur un écran, une *représentation au second degré*. Le spectateur reçoit donc les informations visuelles et sonores en $T+n$. Dans un théâtre traditionnel, n correspond au temps de la transmission et ne représente pas une donnée numérique fixe, chacun ayant un temps de réaction qui lui est propre, déterminé par son « interface-corps ». Face à un spectacle-web, la réception s'effectuera au mieux en $T+x$ (x correspondant au temps nécessaire à la transmission du spectacle par l'interface informatique). Le temps de transmission/réception par une interface technologique étant plus long que pour « l'interface corps », on en déduit que : $x > n$. Lorsque l'image est traitée par le cerveau du spectateur, l'image proposée sur scène ou sur l'ordinateur (scène-web) est déjà au passé : la réception s'effectue nécessairement dans un autre temps que celui de l'acte scénique : elle est en $T+n$ ou en $T+x$. Pour être encore plus précis, le temps de la conscientisation de l'acte du comédien par le spectateur-web égale $T+x+n$: temps de réalisation de l'acte scénique + temps de transmission par l'interface technologique + temps de réception par « l'interface humaine ».

La perception de la présence du comédien ou du danseur ne renvoie qu'au reflet d'une absence. Par l'emploi du « levier nouvelles technologies », l'image donne corps à l'absence. En effet, par effet d'accentuation ($x > n$), le réel re-représenté se fait plus présent par son absence même. Au bout du compte, l'exemple des spectacles-web, révèle le fait que le spectateur ne peut accéder qu'à l'ombre du réel : le « levier nouvelles technologies » provoque une « [reconstruction] du réel ou [une suggestion] de l'indicible¹ ».

L'utilisation de cet outil permet, non pas esthétiquement mais sémiologiquement, une approche symboliste du réel théâtral. Il ne s'agit pas ici d'un symbolisme tel que l'imaginait Villiers de l'Isle-Adam en réaction au positivisme ambiant et au théâtre naturaliste de la fin du XIX^e siècle², mais d'une symbolisation de la matière réelle devenue, par la représentation (ici grâce au « révélateur nouvelles technologies »), lumière et image proposant un réel possible à côté du réel proche.

¹ J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *Le Théâtre en France*, sous la dir. de J. de Jomaron, *op. cit.*, p. 705.

² *Ibid.*, p. 720.

Le révélateur employé dans un spectacle-web met en évidence cette « part manquante », non perceptible *a priori*. Comme tout symbole, il la désigne par le manque et l'exhibe comme « être ou objet qui [...] est l'image d'une chose¹ ». Cette « chose », c'est le réel quel que soit le filtre qui permet d'adhérer à la réalité proposée au sujet participant.

L'ambiguïté et la complexité de l'outil Internet, c'est que, par le « révélateur nouvelle technologie » (en l'occurrence, l'ordinateur), le virtuel existe en tant que partie efficiente du réel (traitement des images, programmation des interfaces et des environnements artistiques et techniques parties prenantes de la création) et c'est en lui (l'écran) que la représentation est perçue par le spectateur-web. Le virtuel se trouve donc au cœur même de l'outil employé pour tenter de le débusquer. Il est aisé de comprendre que cet outil est davantage qu'un révélateur de virtuel : il en est une des composantes techniques. Cependant, le virtuel dont il est question ici n'est pas seulement d'essence technique. Ce virtuel-là, ses causes, ses engagements structure le plan esthétique. Dans le cas présent, il permet d'illustrer les structures de l'expérience telles qu'elles se présentent à la conscience, par une approche phénoménologique de la virtualité.

Il convient avant tout de rappeler, en reprenant la remarque formulée par Joachim Gasquet à propos de Cézanne : « Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations². » C'est en effet dans les sensations que le virtuel s'inscrit, ce que le « levier nouvelles technologies » peut révéler. La présence de l'outil et la dichotomie spatio-temporelle qu'il induit *de facto* met en évidence, pour quelque côté de la réalité où l'on se situe³, un « autre côté du réel ». C'est une sensation trouble que l'on ressent au théâtre et qui, dans le cas de l'utilisation du révélateur, est physiquement sensible et apparaît clairement.

Comme l'a vu Stanislavski, « le théâtre est la vie mais une autre vie⁴ ». Cette « autre vie », le révélateur nouvelle technologie, par effet de mise en abyme du réel, la présente à nos yeux de spectateur. On sait (sent ?) grâce à la connaissance, même sommaire, de l'outil « levier nouvelle technologie » employé dans un champ du vivant, qu'il existe un au-delà de mon espace-temps de spectateur-web, une autre vie, celle du spectacle. Cette idée est

¹ « Symbole », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse et Bordas, 1998.

² J. Gasquet, *Cézanne*, cité par M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 7.

³ Voir *supra*, « L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité », p. 12.

⁴ C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, *op. cit.*, 1984, p. 164.

inscrite dans l'inconscient et devient accessible au conscient, elle s'apparente au « connaissable sensible » décrit par Kant¹. C'est ainsi que le terreau sensible et intellectuel de la compréhension du virtuel est posé. Il est un « déjà là », latent. Il est, dès lors, plus facile de le découvrir, de l'admettre comme principe constitutif de la perception. Tout d'abord conçue intuitivement dans la réalité représentée, l'efficiencia du virtuel ne peut que s'admettre une fois mise à jour par le révélateur : le virtuel devient un fait théâtral.

Par *théâtral*, il faut entendre ici « ce qui a le caractère du théâtre », en d'autres termes, ce qui vise à l'effet de rendre présent et qui sollicite les sens et non uniquement l'intellect. Mais les sens ne sont-ils pas ceux qui apportent les preuves à l'intellect ? Le « Dialogue de l'intellect et des sens à propos du "réel" » de Démocrite attire l'attention sur ce fait :

Intellect : « Apparemment, il y a la couleur, apparemment le doux, apparemment l'amer, en fait il y a seulement des atomes et le vide. »

Réponse des sens : « Pauvre intellect, espères-tu nous vaincre, alors que tu empruntes tes preuves de nous ? Ta victoire est ta défaite². »

Le théâtral relève avant tout du senti, du ressenti. Cette remarque est valable d'un côté de la scène comme de l'autre. Depuis *ici*, on « ressent » le public, depuis *là*, on « ressent » le spectacle. Ce dialogue rappelle également que les sens sont faillibles.

Aujourd'hui, grâce aux avancées des techniques et des sciences physiques, nous savons, comme Démocrite l'avait pressenti, qu'il n'existe que « des atomes et le vide³ ». Par l'intermédiaire des sens, c'est donc bien une véritable déformation du réel absolu qui s'opère afin de nous le rendre lisible et de nous permettre d'y adhérer. Le théâtral porte ce paradoxe sémiologique intrinsèque : il est le visible du jeu et de la représentation mais il renvoie également à l'invisible qui compose la structure de la représentation et auquel les « sens bruts » ne peuvent accéder.

Grâce au « révélateur nouvelle technologie », il est possible de tracer les contours empiriques du théâtral. Une première approche conduit à relever la mise en abyme du réel proche, la re-représentation. Une seconde approche souligne, par recours à l'isolement des phénomènes, la coexistence du réel et du virtuel en présence sur la scène grâce au « levier nouvelle technologie ».

¹ E. Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, pp. 117-118.

² Démocrite, Diels, frag. 125, cité in E. Schrödinger, *L'Esprit et la matière*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 23.

³ *Ibid.*

À la Renaissance, déjà, Leon Battista Alberti pressenti le rôle de la re-représentation dans les arts : « Il fait grand bien au fiévreux de voir des peintures représentant fontaines, rivières et cascades. Si quelqu'un, la nuit, ne peut trouver le sommeil, qu'il se mette à contempler des sources et le sommeil viendra¹. » Une virtualité (peinture, image vidéo...) agirait donc sur notre réalité ; elle aurait la faculté d'influer sur notre actualité. Est-ce le virtuel qui agit sur le réel ou le sujet qui plonge dans le virtuel et se laisse entraîner vers un ailleurs dont la carte a été dessinée par un artiste ? C'est bien par et avec les leviers dont il dispose que l'artiste metteur en scène inaugure un autre espace/temps dans celui du spectacle visible. Comme le note Peter Brook, au cours d'une représentation, « l'invisible [est] rendu visible² », ce qui, appliqué aux spectacles recourant aux nouvelles technologies, induit la création d'un espace-temps particulier.

On a pu identifier trois espace-temps du spectacle dont la superposition conduisait à la mise en abyme de la scène spectaculaire. Cette mise en abyme peut se comprendre comme suit : l'espace-temps du spectateur s'avère déjà différent de celui de l'homme resté hors du théâtre bien sûr, car installé dans une position d'attente/réaction à un spectacle qui se déroule sous ses yeux. Ce temps est le plus proche de la durée réelle du spectacle³. L'espace, quant à lui, se limite à celui du siège du spectateur ou, du moins, au lieu physique dans lequel il se trouve. Cet espace et ce temps sont soumis à des variations subjectives liées à l'appréciation du spectacle, la disponibilité psychique, intellectuelle et physique du sujet. Il s'agit là du « réel proche » du spectateur.

Le deuxième espace-temps correspond à celui que porte l'action dramatique : le temps de la fiction. L'espace et le temps de la scène et de son action dramatique sont différents de ceux du spectateur. Ils sont soumis aux ellipses narratives et aux sauts de lieux et de temps qu'appelle le texte ou le représenté. Comme pour le cinéma, des étirements temporels peuvent être construits. Ces « sauts spatio-temporels » existent dans pratiquement toutes les pièces de théâtre³. Ils *sont* (font) la fiction représentée sur la scène.

¹ P.-H. Michel, *La Pensée de L. B. Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 493.

² P. Brook, *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil 2001, p. 63.

³ Il ne s'agit pas encore de savoir si nous sommes alors plus proches de la « durée » bergsonienne ou de la succession d'instantanés comme le voient Roupnel ou Bachelard.

³ Une exception : dans *Bérénice*, temps réel et fictif coïncident parfaitement.

Enfin, ce temps de l'action dramatique se trouve lui-même amplifié par la présence en son sein d'éléments « leviers » portant en eux-mêmes un espace-temps supplémentaire puisqu'à la représentation se superpose la re-représentation.

Ainsi, on peut définir trois temps dans la mise en abyme du théâtral : la présentation (dimension du réel des spectateurs, sorte d'antichambre entre l'extérieur du théâtre, la vie « profane » et celui de la scène), la représentation (temps fictif, du jeu, du spectacle), la re-représentation (temps à la fois spectaculaire et réel induit par l'utilisation des nouvelles technologies).

L'interpénétration et la différenciation de ces trois temps, donne au spectacle un statut de lisière parfois troublant, suscitant une impression de « temps hors temps » et de « lieu hors lieu ». Cette décalage perceptif se conçoit aisément et donne un élément de compréhension concernant l'inscription d'un sujet au sein du théâtral si l'on applique au spectacle vivant ce qu'écrit le prix Nobel de chimie Ilya Prigogine : « Le tout est un peu plus que la somme des parties¹. » N'est-ce pas cet « un peu plus » que mettent en évidence les nouvelles technologies employées au théâtre ? ce ciment entre les parties du réel théâtral qui fait que tout serait donc là, *correctement en place*, dans la mise en abyme du réel.

C'est la part manquante que les « leviers nouvelle technologie » exhibent sur une scène de théâtre, révélant l'existence sensible d'un au-delà de la scène sur la scène. S'opère alors, au théâtre, une rencontre avec cet « ailleurs », cette autre dimension. Les spectateurs attendent, consciemment ou non, un échange avec cet « ailleurs ». C'est probablement dans cette tension que réside une des grandes forces du spectacle vivant. Cette énergie, l'emploi de « leviers » sur la scène l'actualise en passant par le virtuel, en plaçant le spectateur dans un temps « au-delà de l'espace et du temps² » et en lui permettant de prendre conscience de ce glissement d'état de réalités.

Une seconde piste permet de révéler le théâtral par les nouvelles technologies : l'isolement physique et sensoriel, que le « levier » induit, met en jeu les « frottements réels/virtuels » en présence sur la scène. Ainsi, dans *Le Martyre*, le schéma « L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité » montre comment et pourquoi le réel (ou le virtuel) est relatif sur une scène de spectacle, et *a fortiori* dans l'échange entre une « scène-

¹ I. Prigogine, *Les Lois du chaos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 8.

² Voir M. Lachièze-Rey, *Au-delà de l'espace et du temps : la nouvelle physique*, Paris, Le Pommier, 2003.

web » et le spectateur-web. La dichotomie entre ces deux espace-temps (réel, virtuel) est sensible, renforcée par l'utilisation des nouvelles technologies qui place au sein du spectacle vivant des allées et venues physiques (par l'interactivité) mais aussi psychiques (par le regard du spectateur comme par l'intégration mentale, chez l'acteur, les choix proposés par le spectateur-web et de leurs conséquences). Il convient de noter que la rupture de réel est ici d'ordre technique : c'est l'ordinateur qui est acteur et révélateur d'un état de fait. Il convient de d'ajouter que les nouvelles technologies employées ne sont pas, seules, gage de « passage au virtuel. » Au théâtre, s'asseoir sur une caisse ou sur un vrai fauteuil revient sensiblement au même (sauf besoin dramaturgique impérieux). Le plus important n'est-il pas de s'asseoir sur un fauteuil imaginaire ? Le « levier nouvelle technologie », dans *Le Martyre* (comme dans *Côté noir / Côté blanc* ou *les Bals*) ouvre concrètement, techniquement, deux mondes qui coexistent au sein d'un même spectacle, d'une même représentation, d'un même espace-temps alors qu'ils sont tous deux issus d'espaces et de temps différents. En les rassemblant, le « levier » montre leurs différences. Dans *Le Martyre*, Étienne n'est pas physiquement face à la foule, face aux spectateurs-web, ils vont néanmoins « entrer » dans son temps et son espace pour le faire évoluer dans sa dimension propre, interne, d'« être représentant ». Il reviendra ensuite vers eux pour livrer le résultat de son introspection¹ (souvenirs de répétitions, de techniques de jeu...). Les espaces-temps se mêlent alors pour construire la dimension théâtrale globale.

S'il paraît évident que l'imagination du spectateur est sollicité (il est nécessaire, pour lui, de croire durant le temps du jeu au monde qui lui est présenté), celle du comédien est aussi requise pour faire « exister » son personnage dans son monde de représentation et le rendre crédible. Or « le virtuel, rigoureusement défini, n'a que peu d'affinité avec le faux, l'illusion ou l'imaginaire² » et c'est bien, du virtuel, et du réel, dont il est question ici. Dans un premier temps, il convient toutefois d'exclure l'imagination de la démonstration concernant la dimension théâtrale pour s'en tenir à l'empirisme du décalage spatio-temporel qu'induisent les nouvelles technologies sur la scène.

Pour cela, il importe de rappeler, avec Pierre Lévy, que le virtuel doit être envisagé comme un mode d'être particulier face à l'immédiateté donnée du réel et de ses présences

¹ Ce point sera développé dans la quatrième partie pour mieux comprendre combien ce moment dit « d'introspection » est essentiel au comédien afin de se « charger » en énergie.

² P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, op. cit., p. 10.

physiques¹. Dès lors, le théâtre serait une modalité de virtualisation mais aussi, paradoxalement et par les présences physiques qui font son essence, une modalité d'actualisation. Il porte en lui les modalités d'un espace-temps virtuel et réel à la fois.

Comme le signalait déjà Diderot, c'est la conscience de l'acte de jouer (mais aussi, ici, d'être filmé) qui pousse le comédien à l'excellence et non une quelconque imitation (« stanislavskienne ») par laquelle l'acteur « devient » ce qu'il joue². Pour lui, ce qui importe, avant tout, pour le comédien, c'est la technique qui doit être mise au service d'un texte. C'est elle qui fait « [qu']un grand comédien est [...] un pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre³ ». Avec l'utilisation du « levier nouvelles technologies », on retrouve cette idée du pantin, de la marionnette, ne niant pas, certes, une forme de libre-arbitre pour le comédien qui reste, cependant toujours aliéné (par l'interactivité) à la « scène-web ».

Le théâtral se situe à la fois dans ce creux « réel/virtuel » déjà relevé mais aussi dans le lien qui unit le réel au virtuel grâce aux nouvelles technologies. Dans *Le Martyre*, ce lien est d'ordre technique (Internet), spectaculaire au premier degré⁴ (images de la représentation), psychique (le comédien agit et réagit en fonction des propositions des internautes), mais l'imagination, dans tous ces processus, n'entre que peu en action. Peut-on alors parler d'une forme d'objectivité du théâtral que révèlent les nouvelles technologies ? Cette question sous-entendrait l'existence un espace-temps fonctionnant en lui seul, pour lui seul. Or on sait le rôle majeur du spectateur et de sa conscience dans la création de la dimension spatio-temporelle de la scène dans le spectacle vivant.

Le « levier nouvelle technologie » exclut néanmoins les spectateurs de l'espace physique de représentation traditionnel pour en constituer un autre, à distance. Ils sont ailleurs. Ou pas ! En effet, et le comédien n'en a aucune idée et n'a aucun moyen de le savoir, personne peut regarder se dérouler le drame. Dans ce cas précis, le théâtral se déroule bien en lui (lieu de l'action), avec lui (lieu du drame). L'absence de spectateurs n'affectera aucunement le comédien. Il peut, pourtant, exister un lien. Un seul spectateur

¹ *Ibid.*

² Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 1994, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Entendons par « spectaculaire au premier degré » une lecture simple des images sans aucun affect particulier de la part du « regardeur ».

suffit à donner au comédien, s'il le manifeste, un retour physique (par interaction) de cet autre côté de l'écran : un seul spectateur/participant suffit pour que la dimension de la scène dramatique existe. Un lien entre l'ici et l'ailleurs est tendu et, là encore, renforce le sentiment « d'étant là » de la dimension théâtrale au sein de laquelle des échanges, essentiels, vont se nouer. Cette conscience d'un « étant-là », de l'autre côté de l'écran, est essentielle pour le sujet théâtral et reproduit en cela la nécessité d'échange acteur-spectateur au sein du théâtre traditionnel¹.

À la différence de nombreuses utilisations des nouvelles technologies dans le spectacle vivant, il ne s'agit pas, avec e-toile, d'une parcellisation physique du sujet (marionnette, prothèse, écran) et du manipulateur : nous sommes ici dans une césure (au sens de coupure) topographique entre le « marionnettiste » et la « marionnette² ».

E-toile utilisait dans la plupart de ses créations le réseau pour suggérer des directions au spectacle (danse ou théâtre) qui se joue face à un public, uniquement sur Internet ou les deux simultanément. L'interactivité proposée à l'internaute correspond, d'une certaine façon, au fil qui actionne un élément scénique, lui donne une énergie, une direction... Mais l'utilisation du réseau ne peut se résumer aussi simplement. Comme pour l'artiste Stelarc et ses prothèses ou le personnage de Pinocchio, il y a mise en morceaux du corps. Dans le cas précis, on parlera plutôt de « pixellisation » de corps.

La comparaison des trois sujets que sont Pinocchio, Stelarc et e-toile, montre que chacun présente des états de « marionnettisation » différents. Pinocchio s'inscrit dans un rapport à la mimésis, dans une volonté de s'approcher au plus près du sujet humain. Stelarc renvoie à une volonté de dépasser le sujet/support humain, à une sorte de cybernétisation³, mais inverse, où l'homme devient machine. Avec e-toile, apparaît un autre rapport, un glissement du sujet représenté et de sa représentation, « glissement » de l'ordre de l'*eidólôpoiké*, de « l'activité fabricatrice d'image⁴ ».

¹ Nous tiendrons compte de cet état de fait pour la mise en place du paradigme de l'expérience menée pour mettre en évidence le *principe d'adhésion* qui sera exposé dans la troisième partie.

² Le recours aux guillemets s'explique dans la mesure où ce n'est pas en ces termes que le groupe de recherche et de création e-toile qualifie ni même envisage les danseurs et les comédiens avec lesquels il travaille.

³ Cf. N. Wiener, *God & Golem inc. Sur quelques points de collision entre cybernétique et religion*, Paris, L'éclat, 2000.

⁴ J.-P. Vernant, *Religions, Histoires, Raisons*, Paris, Maspéro, 1979, p. 106.

Si chacun des trois « fabrique » des images, avec e-toile, un écart spatio-temporel est posé entre le « marionnettiste/internaute » et la « marionnette acteur ou danseur ». En effet, pour synthétiser ces expériences, un artiste se trouve dans une salle (face à un public ou pas) et répond aux injonctions, propositions, ordres... d'une (de plusieurs) personne(s) située(s) ailleurs, reliée(s) à lui par un réseau Internet ou Intranet qui est témoin de la réponse (ou du refus) de l'artiste. À partir de ce dispositif se constituera un développement dramaturgique selon des règles fixées au préalable par les metteurs en scène d'e-toile.

Chez Pinocchio, le changement d'état de conscience de la marionnette passe par un changement d'état physique (perte de conscience, mort symbolique). Dans les créations d'e-toile, le dispositif mis en place propose, induit et oblige à un double changement d'état. Le « marionnettiste/internaute » doit rester à l'écoute de « la marionnette/artiste » et de ses propositions artistiques. Celui-ci se trouve à son tour à l'écoute de cet au-delà de la scène qui influe et va influencer sur ses choix et prises de positions scéniques.

E-toile propose là une sorte de *sur-marionnette numérique* ou, pour être plus juste, une *sur-marionnette relais entre deux mondes* : la scène et la page web, le réel et le virtuel. Le « levier réseau » constitue le lien, le trait d'union entre ces deux espaces-temps. Chacun agit sur la réalité de l'autre, la transforme, la déforme avant de pouvoir accéder à une forme de globalité d'une réalité représentée. Réalité et représentation sont alors étroitement imbriquées. Le sujet, pour avoir accès à sa « réalité proche », devrait donc se départir de la représentation de la réalité qui lui est donnée à voir. Cela lui est impossible, sans quoi l'univers théâtral n'aurait plus d'existence ; le sujet théâtral ne serait plus, la réalité théâtrale volerait en éclat.

L'irruption dans le champ du théâtral des technologies nouvelles n'est donc pas sans conséquence sur le travail du comédien, du metteur en scène et du spectateur.

POUR L'INTERPRÉTATION.

Le travail du comédien n'étant pas identique à celui du danseur¹, il a semblé important de subdiviser cette étude en deux parties : les bouleversements pour le comédien

¹ Cette dénomination au masculin ne manifeste en aucun cas une volonté d'exclusion des femmes dans la réflexion menée ici mais correspond à l'appellation générique qui, conformément aux règles de la grammaire française, veut que le masculin l'emporte sur le féminin.

et les bouleversements pour le danseur. Il s'agit de cerner comment et en quoi le jeu, l'appréhension de l'espace de jeu, le rapport au public, etc. sont directement affectés par l'utilisation, sur la scène, d'une caméra et de bandes sons. L'analyse qui va suivre ne peut évidemment pas être exhaustive, d'autant moins qu'elle ne prendra en compte que les trois spectacles réalisés par e-toile¹, lesquels correspondent au plus près aux conditions de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* présentée dans la partie suivante. L'étude de l'utilisation des nouvelles technologies dans ces spectacles permettra de dégager les composantes de la *représentation au second degré* pour l'interprète.

Dans *Côté noir/Côté blanc*, la comédienne devait se livrer à une recherche constante et essentielle de « la place juste² ». Où se situer par rapport à la caméra ? où allaient apparaître les éléments de la page web auxquels elle donnerait la réplique et qui lui répondraient ? C'est par son jeu et la précision de ses déplacements, de ses regards qu'elle donnait « vie » à la page web. C'est en rendant crédible ses partenaires virtuels (barre de statut, barre de tâches, liens hypertextes, etc.) qu'elle rendait crédible son propre jeu mais aussi tout l'univers théâtral qui l'entourait sur la scène-web. La comédienne portait en elle le germe de notre adhésion de spectateur au spectacle. Le placement de la caméra tenait un rôle majeur dans son jeu. Cette caméra sur pied était fixe ; elle délimitait donc clairement l'espace de jeu dévolu à la comédienne. Par cet outil, posé à la lisière de la scène, elle s'adressait aux spectateurs. Cette prise à partie des spectateurs était une des composantes majeures du spectacle ; directe ou sous-entendue, elle constituait l'ossature même du projet artistique. La caméra jouait donc un rôle majeur, créant le lien avec une réalité (celle du spectateur) et avec une virtualité (celle de la page web).

Dans *Le Martyre*, la plupart du temps, le comédien faisait face, là aussi, à une caméra fixe³. Le champ de la caméra était moins serré que pour *Côté noir/Côté blanc*. L'espace de jeu du comédien était donc plus grand. Dès lors, le comédien se plaçait tour à tour derrière l'une ou l'autre des effigies en fonction des répliques dont il avait la charge. Il devait veiller à ne pas sortir du cadre, lequel délimitait son espace scénique. Le hors-champ étant

¹ S'agissant des répercussions sur le travail du comédien, il va de soi que les *Bals* doivent être exclus, à l'exception de *Bal 6* où une comédienne interprétait, à l'intention des danseurs le contenu des interventions des spectateurs-web, voir annexe 17.

² G. Banu, « Le livre du voyage et des maîtres », in Y. Oida, *L'Acteur flottant*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 13.

³ Au troisième acte, la caméra n'était plus sur pied, comme pour les deux premiers, mais portée.

proscrit, le personnage, Étienne, ne pouvait trouver aucune échappatoire spatiale à son destin en train de se nouer face au « spectateur-participant ».

Par ailleurs, le son constituait une donnée invariable puisque la bande son, préenregistrée, donnait la réplique au comédien, posant les atmosphères et délimitant rigoureusement la temporalité, comme s'il s'était agi d'une partition musicale. C'est en fonction de ces données techniques aliénantes que le comédien devait trouver son espace et son temps de jeu. Les bouleversements liés à l'utilisation des technologies audiovisuelles contraignaient le comédien à comprendre et à contrôler l'espace-temps théâtral : la technique audiovisuelle déterminait précisément les éléments spatio-temporels que le comédien devait intégrer à son jeu. S'il attendait trop longtemps avant de « donner » sa réplique, la bande son, défilant de façon continue, lui coupait la parole. Il lui fallait tenir compte et jouer avec cette donnée qui renforçait, par ailleurs, le propos de la pièce. Par l'utilisation de systèmes audiovisuels dans *Côté noir/Côté blanc* et dans *Le Martyre*, on peut retrouver une certaine rigueur formelle propre au *kata* japonais¹. Cet art théâtral, art de la transmission, présente une forme artistique immuable, l'objectif étant de reproduire à la perfection la représentation précédente, chaque fois. Si dans *Le Martyre*, l'enjeu n'était pas la transmission d'une tradition établie, il reste que, d'une représentation à l'autre, une part importante du spectacle restait nécessairement immuable ; c'est en cela que le travail de l'acteur peut se rapprocher des impératifs inhérents au *kata*.

Cependant, *Le Martyre* pourrait être aussi considéré comme une sorte d'anti-*kata*. En effet, dans la mesure où les propositions des spectateurs-web étaient déterminantes dans l'évolution du jeu du comédien, le spectacle n'était jamais vraiment le même d'une représentation à l'autre. Subsistait, certes, l'immuabilité du texte, de la bande son, du choix des angles de vue, mais l'évolution psychologique du personnage (et du comédien) était chaque fois différente, imprévisible. Le comédien devait donc composer avec sa « liberté » d'interprète et la rigidité des cadres artistiques inhérents aux éléments audiovisuels, partie constitutive de la (re)représentation.

Dans *Bal 6*, le comédien recevait sur l'ordinateur placé face à lui, sur scène, les propositions des internautes commentant leurs choix chorégraphiques. Le comédien s'emparait de cette matière textuelle et la transmettait aux danseurs sous forme de lecture.

¹ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 26.

Les danseurs pouvaient ainsi enrichir leur vocabulaire chorégraphique (composé de formes préétablies parmi lesquelles l'internaute opérait un choix. Le comédien se faisait alors point d'achoppement entre la scène virtuelle et la scène réelle (uniquement dans ce sens là !) grâce au « levier nouvelles technologies ». Dans ces spectacles, la vidéo n'avait que peu, voire, dans le cas de *Bal 6*, aucune influence sur le comédien qui, assis sur une chaise, ne se souciait guère des cadrages et autres mouvements de caméras. Il incarnait une sorte de voix de l'au-delà, celle des internautes. Sa présence physique, son image étaient réduites au minimum : il était invisible ou peu visible dans le dispositif spectaculaire.

Dans la série des *Bals*, les danseurs donnaient leur interprétation pour un public de spectateurs internautes *et* de spectateurs présent dans un théâtre, lesquels participaient à leur réalité de danseurs, simultanément. L'utilisation et la prise en compte de la présence de la caméra s'avérait primordiale. Certaines de ces caméras étaient disposées de telle sorte qu'elles offraient des points de vue inusités dans le cadre d'un spectacle vivant traditionnel. Elles permettaient aux internautes (et pour *Bal 1* et *3* aux spectateurs présents dans le théâtre, par l'intermédiaire d'écrans vidéo témoins) d'avoir accès à ces points de vues particuliers. Ainsi, une caméra était fixée au plafond ; une autre, en fond de scène, prenait le contre-champ de ce à quoi pouvaient accéder les spectateurs ; une troisième, portée par un cadreur, filmait des parcelles de corps des danseurs ou, au contraire, des grands ensembles, etc.

Il est évident que le danseur devait avoir conscience du fait que les éléments chorégraphiques qu'il interprétait étaient destinés à une scène multiple, éclatée et que la caméra (les caméras) disposées autour de lui constituai(en)t autant d'yeux probables, possibles, virtuels¹. Pour le danseur, et relativement à son rapport aux internautes, il existait donc aussi une sorte d'outre-scène. Le « lieu où se passe l'action² » devient, par le jeu opéré avec les hors-champ par le danseur, le lieu où il ne se passe rien de sensiblement visible, donc, peut-être, d'existant scéniquement. Le danseur était libre d'utiliser des parties de son corps comme des « masques³ », d'apparaître ou de disparaître du champ de la caméra, donc de susciter l'intérêt ou, tout au moins, la curiosité pour un « à-côté du visible ».

¹ Cf. G. G. Granger, *Le Probable, le possible, le virtuel*, op. cit.

² « Scène » in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Paris, Larousse et Bordas, 1998.

³ Caches artificiels ou naturels placés face à l'objectif de la caméra.

Les termes « d’entrer » et de « sortir » du champ de la caméra étaient utilisés au moment du réglage de la mise en scène et de la chorégraphie. Les danseurs devaient donc avoir conscience d’entrer ou de sortir d’un espace, pour eux, virtuel, mais qui, une fois en place sur la scène-web, acquerrait une existence artistique visible. Comme pour *Côté noir/Côté blanc*, il était important, pour les artistes interprètes, de tenir compte de l’invisible. Une différence doit tout de même être soulignée. Dans les *Bals*, les danseurs ne jouaient pas avec des acteurs ou des éléments invisibles mais avec (toujours pour les spectateurs-web) les limites physiques de la scène. Ces limites physiques n’étaient, de fait, pas exactement matérielles comme le sont les murs du théâtre, les portes, etc., mais déterminées par le champ de la caméra. Ces limites (physiquement virtuelles et malgré tout, artistiquement réelles) constituaient une sorte de « cinquième mur » du spectacle.

Metteur en scène et techniciens d’e-toile, avaient pris soin de matérialiser, au sol, l’espace délimité par le champ de la caméra centrale. Ainsi les danseurs savaient en permanence où ils se trouvaient par rapport à l’entrée et la sortie de champ. Ces marques constituaient donc, certes, une forme de concrétisation de l’espace, qu’elles rendaient sensibles. La caméra tenait donc le rôle de délimiteur d’espace. Le danseur en était directement tributaire, mais il ne devait en aucun cas oublier qu’il jouait aussi, en même temps, pour un autre espace, le théâtre, investi par les spectateurs physiquement présents. C’est sans doute une des difficultés majeures que soulèvent les trois expériences menées par e-toile. On s’y voit confronté à deux espaces coexistants mais fondamentalement différents, mis en évidence par l’acte de filmer le théâtre (ou la danse), ce que Mitry résume, à propos du comédien, en une phrase :

Au théâtre, la présence physique du comédien s’impose dans l’espace socio-matériel du spectateur (mais non dans le même univers fictif) ; au cinéma, l’acteur fait partie d’un espace qui « compose » avec lui, il s’y intègre au même titre que le paysage, les objets, les personnages¹.

POUR LA MISE EN SCENE.

¹ Mitry cité in A. Helbo, *L’Adaptation du théâtre au cinéma*, op. cit., pp. 46-47.

Dans *Côté noir/Côté blanc*, le metteur en scène devait surtout et avant tout fournir un travail d'écriture. C'est en effet dans un récit interactif qu'était plongé le spectateur-web. Comme pour l'élaboration d'un CD-rom, le metteur en scène devait imaginer les choix possibles de l'internaute, les répercussions sur le spectacle, sur son déroulement, sur son évolution. De même, il était primordial, pour lui, de travailler avec la comédienne sur ses « partenaires invisibles ». Elle devait s'approprier l'espace au sein duquel allait se développer le drame. Elle devait également en comprendre les jeux et les enjeux. D'après l'ossature du récit interactif qui posait le lieu de l'action, le metteur en scène travaillait sur les « règles » permettant de donner vie au personnage dans ce lieu mi-virtuel, mi-réel, dont le résultat artistique ne serait visible qu'à distance, sur un écran d'ordinateur.

Pour le metteur en scène, « il ne fait donc plus aucun doute que les ordinateurs sont devenus un lieu théâtral¹ ». Ce lieu théâtral exigeait un engagement particulier où, comme pour tout lieu théâtral mais de façon exacerbée et presque didactique ici, il était impératif pour la conception, la construction et la représentation du spectacle de tenir compte de la réalité et de la virtualité en présence simultanément. La vidéo jouait, ici, le rôle de fil conducteur narratif placé au sein d'un dispositif interactif fixe. Pour la mise en scène, elle allait déterminer les placements (décors, comédienne) et les déplacements. De plus, des techniques théâtrales traditionnelles, comme des poulies ou des écrans de tulle placés de façon judicieuse face à la caméra, redécoupaient l'espace de jeu ou laissaient imaginer au spectateur-web que des éléments étaient dessinés à la palette graphique, en « temps réel » sur l'image. En fait, il n'était question que de cadre de bois, mais l'éclairage et l'iris de la caméra captant les forts contrastes, donnaient l'illusion qu'il s'agissait d'éléments numériques ajoutés. Ces aptitudes ou contre-aptitudes de la caméra à discerner ou à ne pas discerner le réel ouvraient au metteur en scène un panel de possibilités pour jouer et proposer au spectateur un monde d'illusions.

Dans *Le Martyre*, l'utilisation de la caméra dans la mise en scène était toute autre. Comme pour le comédien et le danseur, l'utilisation de la caméra pose les mêmes questions fondamentales que dans *Côté noir/Côté blanc*. En effet, « on assiste à une représentation théâtrale tandis que l'on voit un film, qui est [...] présentation bien plus que

¹ S. Ouaknine cité par M. Nedelco-Patureau, « Technologies nouvelles et magie théâtrale. Lucian Pintilie au théâtre de la ville » in B. Picon-Vallin (sous la direction de), *Les Écrans sur la scène, op. cit.*, p. 45.

représentation¹ ». La différence majeure entre cette réalisation et la diffusion d'un film réside dans le fait que l'image présentée sur l'écran d'ordinateur est issue d'une captation en direct à partir de, et sur, laquelle le spectateur peut interagir. Dès lors, nous nous trouvons, face à une re-représentation. Tout l'art du metteur en scène, son travail dans l'utilisation de la caméra, consiste à essayer de nous faire assister à une « représentation filmique », en l'occurrence, à une adaptation d'un mystère médiéval, filmé et diffusé sur Internet. Cette question de représentation filmée, comme objet de création offert au public (au même titre qu'une représentation théâtrale traditionnelle), se pose pour les trois productions d'e-toile, mais c'est dans *Le Martyre* qu'elle apparaît avec le plus de clarté. En effet, la caméra place le cyber-spectateur dans la position du témoin-actif de l'action représentée. La caméra n'est ici que le médium qui capte la trace d'une action sur laquelle le spectateur-web est invité à se prononcer. À l'inverse de ce qui existait dans *Côté noir/Côté blanc*, dans *Le Martyre*, le spectateur n'était pas libre de s'inventer un parcours personnel du spectateur au sein de l'œuvre ; il ne lui était pas davantage proposé une vision parcellaire de l'action (ce qui sera le cas avec la série des *Bals*).

Dans *Le Martyre*, l'action était captée dans son ensemble et le spectateur-web ne parcourait pas personnellement des chemins artistiques interactifs balisés par le metteur en scène. Il interagissait avec ce qu'il « voyait » un peu à l'image de certains spectacles mis en scène par Robert Hossein². Ici, c'est l'atmosphère de la scène autour du comédien qui évoluait selon les actions-réactions des spectateurs-web. La caméra se contentait de capter le lieu de l'action en plan large et fixe, jouant le rôle de témoin vidéo, afin que les internautes puissent émettre en toute liberté leurs souhaits et faire ainsi évoluer la représentation.

En ce qui concerne les *Bals*, le metteur en scène devait, lui aussi, comme les danseurs, gérer cet entrecroisement de scènes réelle et virtuelle. La (les) caméra(s), comme dans les deux précédents exemples, établissai(en)t le lien entre la « scène réelle » (plus précisément le lieu de l'action) et la scène-web. Elle(s) n'avai(en)t, comme dans *Le Martyre*, qu'une fonction de témoin de l'action. Témoin, certes, mais à double titre, car à la fois témoin de l'action scénique pour les internautes mais aussi témoin de la vision des spectateur-web par la présence d'écrans sur la scène. Davantage encore que dans les autres

¹ *Ibid.*, p. 47.

² Comme, par exemple, *Je m'appelais Marie-Antoinette* ou *Jésus était son nom*.

expériences d'e-toile, pour le metteur en scène, les caméras étaient comme des capteurs d'images, témoins d'une action fragmentée, parcellaire puis, pourrait-on dire pour une partie du public, pixellisée. Il va de soi, cependant, que ces caméras-témoins ne pouvaient être neutres : sans cacher, elles ne présentaient pas toute la « vérité scénique » en ne proposant que des images choisies, des cadrages calculés, etc. Dans les *Bals*, le metteur en scène pouvait jouer avec cet art de la dissimulation que lui permettait l'utilisation de la caméra comme médium, partie incontournable de la création et de sa (re)représentation aux spectateurs. Les spectateurs-web n'avaient accès qu'à un montage, en direct, de la captation de l'action. Les images captées passaient par le « filtre » du regard d'un réalisateur qui choisissait (en accord avec le metteur en scène) celles qu'il diffusait en direct. Les enjeux de l'utilisation de la caméra, dans la série des *Bals*, sont considérables. Elle est là, clairement, un outil de mise en scène qui permettait de dire ou de ne pas dire certains éléments du spectacle, donc d'enrichir le propos du metteur en scène en occultant certaines parties de l'action ou en mettant l'accent, par des gros plans, sur d'autres.

POUR LE SPECTATEUR.

Dans les expériences d'e-toile, il n'existe pas un type de public mais deux. Le spectateur assistant à la représentation dans le théâtre (*Bals*) et le spectateur assistant à la représentation sur Internet (*Côté noir/ Côté blanc, Le Martyre, Bals*). Le spectateur présent dans le théâtre, et malgré l'utilisation de caméras, retrouvait le traditionnel « ici et maintenant¹ » théâtral. Le spectacle se déroulait sous ses yeux et bien qu'il ait pu avoir conscience du fait que des parties de ce spectacle étaient visibles, dans un même temps, ailleurs (Internet), il se retrouvait, pour les *Bals*, dans un dispositif théâtral somme toute assez banal, spectateur/lieu scénique. Son rapport à la caméra ne correspondait pas à un lien visible, quasi tactile. Les caméras, disposées sur la scène, autour ou au-dessus d'elle, étaient là, au même titre que les écrans de contrôle, pour rappeler au spectateur présent que la vision du spectacle auquel il avait accès n'était qu'une partie d'un spectacle plus global. Ces caméras figuraient, d'une certaine façon, l'absence de dizaines d'autres spectateurs qui, sur Internet, assistaient au même spectacle que lui mais qui, de leur côté, n'en avaient eux aussi qu'une vision partielle.

¹ A. Ubersfeld in L. Garbagnati (coordonné par), *Temps scientifique, temps théâtral, op. cit.*, introduction.

Les caméras installées dans l'espace-temps du spectateur de théâtre rendent compte, d'une certaine façon, de l'incomplétude de l'action représentée. Elles témoignent d'un ailleurs que le visible ou d'un *autre* que le visible. Elles sont l'indice d'un à-côté de la scène plus ou moins discret selon leur intégration au sein de la scénographie et du spectacle, mais aussi en fonction du désir du metteur en scène de distiller ou non des informations. En effet, les caméras sur la scène, dans les *Bals*, fournissent réellement des informations au spectateur et guident sa compréhension du spectacle dans sa globalité. Elles témoignent d'une part occultée de la scène, ouvrent des espaces et des temps fondamentalement différents de ceux présentés aux yeux du spectateur et dans lesquels il est immergé. Elles proposent au spectateur, une captation du « réel proche » pour en révéler une image susceptible d'être incorporée sur la scène-web, un glissement vers un monde théâtral « incorporel », pour reprendre le terme employé par les philosophes stoïciens antiques : une chose « dicible », mais sans existence matérielle.

Les spectateurs ont donc, éventuellement, accès à cette « autre scène » ou, du moins, il leur est possible de prendre conscience de l'existence de cet « autre côté » du spectacle sous entendu sur la scène par l'emploi des caméras filmant et envoyant leur captation « ailleurs ». Cet indice de l'existence d'un au-delà du visible que révèle la caméra, semble, *a priori*, moins immédiatement déchiffrable que les résultats scénographiés de l'interactivité avec les spectateurs-web. Mais ces *gros yeux silencieux* que sont les caméras symbolisent les dizaines de paires d'yeux des spectateurs-web. Ils révèlent aussi la part essentielle de l'autre scène, l'importance de l'action que l'une des scènes exerce sur l'autre, donc l'entrecroisement des deux scènes nécessaires à la lecture juste et complète de cette création.

Le bouleversement lié à l'emploi de la caméra et le rôle majeur qu'elle a joué pour les spectateurs-web, va à l'encontre des idées exprimées par certains formalistes russes, notamment par Tynjanov, estimant que la coprésence et la communication directe acteur-spectateur, au sein de l'espace théâtral, était d'une importance capitale dans la représentation¹. Le passage par la médiation d'un écran d'ordinateur supprime toute donnée sensitive entre l'acteur et le spectateur. La caméra est à la fois l'œil du spectateur-web et la marque de son absence. La perception de cette absence du spectateur-web rappelle ce qu'entrevoit Merleau-Ponty :

¹ Voir A. Helbo, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 47.

Pendant que je perçois, et même sans aucune connaissance des conditions organiques de ma perception, j'ai conscience d'intégrer des « consciences » rêveuses et dispersées, la vision, l'ouïe, le toucher, avec leurs champs qui sont antérieurs et demeurent étrangers à ma vie personnelle¹.

C'est bien de sensations dispersées qui demeurent étrangères à la vie personnelle du sujet qu'il est question ici, comme dans l'exemple des spectacles d'e-toile mis à part les *Bals* qui permettaient à certains spectateurs, ceux présents dans le théâtre, d'avoir un accès sensible à la représentation. En effet, les sensations physiques sont, aujourd'hui, inexistantes sur Internet. Les images exposées sur scène ou sur un écran peuvent provoquer chez le spectateur des réactions d'ordre psychologique ou physiologique. Toutefois, les sens seront différemment sollicités que l'on soit spectateur-web, dans sa sphère privée, ou « simple » spectateur parmi d'autres. Le spectateur-web, en effet, garde la maîtrise de son environnement sensuel : par exemple, il peut choisir les odeurs qui l'accompagneront quand le spectateur installé dans la salle les subira.

Ainsi, la caméra n'établirait pas seulement un lien avec le lieu de l'action scénique, elle ne se contenterait pas de créer une mise à distance, elle devient elle-même une représentation du sujet spectateur. Il s'agit d'une projection du « je » sujet dans le « je » objet. Le spectateur-web *est* bien, au sens Wittgensteinien², dans l'espace de représentation et ce, par l'intermédiaire de la caméra.

ÉLARGISSEMENT.

Outre les trois spectacles d'e-toile déjà étudiés, une autre création de la même compagnie se révèle intéressante lorsqu'on se place du point de vue de la réception : conçue pour la Scène nationale de Moselle, *2004 is watching you*³, spectacle chorégraphique, par l'implication demandée au spectateur-web et au spectateur présent dans le théâtre, permet d'élargir le propos. Le projet *2004 is watching you* proposait un parcours chorégraphique dans l'ensemble du bâtiment, des sous-sols au toit, en passant par les escaliers, les coulisses, la salle des régisseurs son et lumière ainsi que d'autres endroits

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 399.

² Voir L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965, p.137.

³ Mise en scène de Y. Bressan et C. Huet ; Chorégraphie de L. Ziegler.

habituellement inaccessibles au public du théâtre¹. De nombreuses caméras étaient disposées dans tous ces lieux ; les spectateurs-web pouvaient ainsi suivre le parcours du public physiquement présent, intégré à la chorégraphie. Dans cette expérience, le spectateur était lui aussi filmé et était ainsi intégré à la scène-web. Le statut de la caméra s'avérait donc différent. L'internaute qui, sélectionné aléatoirement, pouvait interagir avec le spectacle, pouvait aussi, parfois, s'adresser directement aux spectateurs pour leur demander d'accomplir telle ou telle action. Ce projet, soulevant des questions sur la fonction de l'image et son statut, utilisait encore la caméra comme figuration de l'absence, mais aussi en tant que « virtualité active ». Elle jouait un rôle central dans cette création. Son omniprésence, la potentialité de regard/réaction qu'elle cristallisait, était troublante et angoissante pour les spectateurs, renvoyant à l'image du *Big Brother* d'Orwell.

Dans ce projet, les metteurs en scène avaient placé des caméras dans les lieux accessibles aux parcours chorégraphiques, à côté d'autres dont la captation ne pouvait être visible que par les spectateurs-web. Là, un monde invisible aux spectateurs du théâtre se développait et venait enrichir le propos du spectacle ou induire en erreur le spectateur-web dans un jeu de faux-semblants distillées par les metteurs en scène.

Ce projet de spectacle pose un certain nombre de questions quant aux rôles et aux dérapages possibles, liés à l'utilisation de la caméra ou plus largement de l'image. Dans cette expérience, le rôle d'observateur-participant était attribué au spectateur-web. À l'inverse, pour le spectateur *in situ*, les caméras constituaient, au même titre que pour les danseurs, une sorte d'aliénation nettement suggérée par le titre et la référence de ce projet à George Orwell. Chacun des spectateurs pouvait réaliser qu'il n'avait accès qu'à une part de la réalité (re)représentée. Seule leur volonté d'adhérer à cette part de réalité octroyait à chacun des sujets de cette expérience le sentiment d'être au sein d'une globalité, même si chacun n'en fait émerger, pour lui-même, qu'une partie.

Par un jeu de mise en abyme et de *représentation au second degré*, les nouvelles technologies permettent de mettre en évidence la présence d'un au-delà de la scène sur scène. C'est pour cette raison que ce système re-représentationnel sera utilisé dans l'expérience visant à mettre en évidence le *principe d'adhésion*.

¹ Pour des raisons financières, ce spectacle ne dépassa pas le stade du projet. Sa conception fut, néanmoins, et à la demande de la Scène nationale de Moselle, fort avancée par e-toile qui engagea six mois de travail dans cette aventure ainsi qu'un nombre important de techniciens et d'artistes.

Si « l'image n'est pas une chose », comme l'écrit Sham's¹, elle n'en est pas moins une partie de « cela que nous percevons du monde² ». Si l'image est « cela que nous percevons du monde », notre lecture du monde est forcément dépendante de nos sens. Cette réalité que nous percevons est donc relative à notre perception individuelle. Précisément, de quel monde parlons-nous ? Le monde théâtral est déjà un monde de/en représentation³. Y adjoindre la caméra, ses captations, les projections d'images captées, c'est introduire sur la scène du spectacle vivant une représentation au sein de la représentation ; dès lors, la totalité scénique serait-elle donc une représentation globale ? Cette représentation globale, image générale perçue, correspondrait à « une sensation en général⁴ » qui serait réelle au sein de *ma* réalité.

De fait, l'image employée sur scène détient sa forme de réalité. Davantage que pure virtualité, elle est une forme de « réalité virtuelle », de réel en puissance qui détient, en elle-même, les conditions essentielles à sa réalisation⁵. C'est la caméra et ses codes qui en permettent la « révélation⁶ » à partir de laquelle pourra émerger un réel théâtral global. Dans les exemples empruntés aux expériences menées par e-toile, la caméra se fait révélateur de la dimension spatio-temporelle, et c'est par la scène-web qu'elle se cristallisera et « prendra existence ».

La caméra établit le lien essentiel entre le lieu de l'action physique et la scène-web. Elle structure l'espace scénique, tant du point de vue spatial que temporel. L'outil audiovisuel, en tant que catalyseur des regards des spectateurs-web, déterminant la disposition des éléments et les actions de la scène-web, est le pont technique et symbolique, obligatoire entre « l'ici et maintenant » de l'action et le « là et plus tard » de la réception. De fait, les nouvelles technologies mettent en évidence le décalage spatio-temporelle inévitable entre émetteur et réception. Elles correspondent à nos sens : une interface qui nous permet d'avoir accès à une forme de réalité et donc, qui la déforme pour que nous puissions y accéder, y adhérer.

¹ Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 291.

² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, avant-propos.

³ Il serait « de représentation » dans une perspective platonicienne et « en représentation » en suivant Aristote.

⁴ Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 227.

⁵ Voir C. Cadoz, *Les Réalités virtuelles*, Paris, Dominos-Flammarion, 1994, p. 8.

⁶ « Révélation » au sens de révéler, être l'indice, faire prendre conscience.

Expérimenter les nouvelles technologies au sein du théâtral permet de mieux comprendre notre rapport à la représentation d'une réalité (proche ou théâtrale) et les processus cognitifs mis en jeu afin que nous puissions adhérer à cette réalité. De plus, c'est le type de dispositif représentationnel retenu, pour des raisons techniques, dans l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*.

CHAPITRE II

DE L'UTILISATION DU « LEVIER RESEAU INFORMATIQUE » :

LA NECESSITE DE L'UTILISATION

DE LA *REPRESENTATION AU SECOND DEGRE*

Quelles sont les questions phénoménologiques que pose l'utilisation des nouvelles technologies au sein de la dimension théâtrale ? Pour répondre à cette question, il importe d'entreprendre la synthèse phénoménologique des éléments décrits dans les expériences menées par e-toile, afin d'esquisser une phénoménologie de la *représentation au second degré*, d'une représentation dans laquelle l'acte de représenter se déroule ailleurs que « simplement » dans l'espace physique investi par le spectateur¹.

LA REPRESENTATION AU SECOND DEGRE.

Si la définition qui a été donnée de la *représentation au second degré* peut paraître trop succincte (représentation en direct à laquelle le sujet accède par des écrans), elle permet néanmoins de montrer, au-delà des impératifs techniques, que comme la représentation traditionnelle, elle déclenche, chez le spectateur de bonne volonté, un processus d'intérêt, voire d'adhésion. Schopenhauer l'avait pressenti : « Le monde est ma représentation. –

¹ C'est précisément par ce type de dispositif, en recourant à une caméra et à un écran, que le sujet-spectateur accèdera à la représentation dans l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* décrite dans la partie suivante.

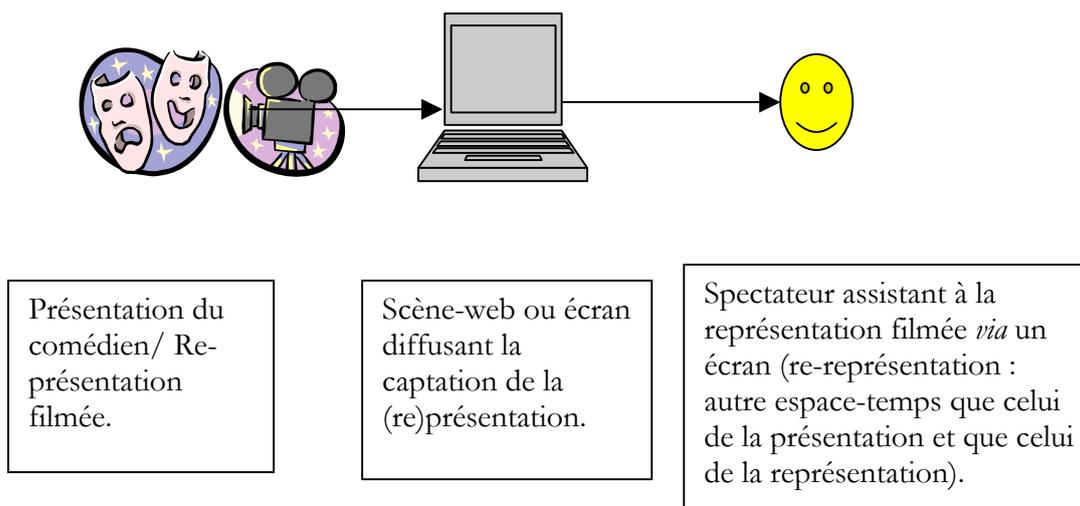
Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie¹. »

On peut trouver une illustration du *principe d'adhésion*, mettant en jeu des réalités mitoyennes, dans un texte de Jorge Luis Borges lorsqu'il décrit la rencontre du narrateur et d'un troglodyte lors d'un voyage à la recherche de la cité des immortels :

Je pensai qu'Argos et moi appartenions à des univers distincts ; je pensai que nos perceptions étaient identiques, mais qu'Argos les combinait de façon différente et construisait avec elles d'autres objets [représentations] ; je pensais qu'il n'existait peut-être pas d'objet pour lui, mais un va-et-vient continu et vertigineux d'impressions d'une extrême brièveté².

La *représentation au second degré* fait apparaître, par l'utilisation d'un écran, un degré de perception supplémentaire entre la présentation de l'acte et la représentation qu'en perçoit l'observateur. Au cours d'une *représentation au second degré*, sont mis en présence des univers distincts ; si chacun peut les percevoir de la même façon, les combinaisons liées à cette perception sont différentes. C'est ainsi que d'autres objets se constituent dans la « réalité » respective de chacun : la « réalité proche » (celle du spectateur et du comédien) et la réalité théâtrale (celle de l'observateur/participant et du personnage). La *représentation au second degré*, par effet d'éloignement et de mise à distance de ce phénomène, le rend plus lisible que dans le lieu où se déroule la représentation. En d'autres termes, elle amplifie le processus du « faire émerger³ » d'une réalité (ici théâtrale) ou, tout du moins, permet sa mise en évidence.

Cette idée peut se résumer par un schéma :



¹ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2006, p. 25.

² J. L. Borges, « L'immortel » in *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967, p. 27.

³ Voir F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 89-116.

Fig. 3. La représentation au second degré

L'espace-temps de la réception de la représentation par le spectateur est alors un espace-temps de la re-représentation. Le spectateur doit donc « faire émerger » une réalité qui est fort éloignée de la sienne (proche) pour que le phénomène d'adhésion, même *a minima*, entre en action. Or, sans ce phénomène d'adhésion, point de théâtral.

La *représentation au second degré* ne constitue pas un frein à l'adhésion du sujet à cette réalité qu'il « fait émerger » dans la mesure où le spectacle proposé sur l'écran doit être, comme c'était le cas avec e-toile, spécialement conçu en fonction du dispositif au sein duquel il s'inscrit. Sans cette prise en compte du dispositif, de ses possibilités et de ses limites, la mise à distance, de fait, du sujet vis-à-vis du représenté pourrait freiner le processus d'adhésion. Le sujet se retrouverait alors « simplement » face à une « curiosité artistique documentaire ». Pour que le sujet (spectateur-web, comédien) adhère au théâtral, celui-ci doit impérativement s'inscrire dans le dispositif technique qui est lié de façon intrinsèque aux développements dramaturgiques.

Pour bien comprendre cette idée, prenons l'exemple de l'éclairage au gaz au théâtre qui, au XIX^e siècle, a bouleversé l'engagement du comédien et du spectateur au sein du théâtral. Sans l'intégration mentale, par le sujet théâtral, de cette nouvelle donnée technique comme devant devenir un *étant-donné*¹ au monde théâtral, l'utilisation du gaz comme mode d'éclairage aurait pu entraîner une rupture de l'adhésion du sujet avec le représenté. Faute d'acceptation de cette nouveauté, on pourrait dire que les sujets participant à la réalité (théâtrale) auraient été occupés à régler leurs « désaccords fantasmatiques² », pour reprendre une expression utilisée par Didier Anzieu, plutôt que de se laisser entraîner, d'adhérer au représenter. Cela signifie donc que le dispositif spatio-temporel au sein duquel se situe le sujet doit être favorable au « faire émerger » d'une réalité à laquelle il adhérera *via* le *principe d'adhésion*³.

¹ Par *étant-donné*, nous entendons ici : *Condition substantielle*, essentielle et fondamentale à l'émergence (perceptible) d'une réalité, *via* le *par-soi* (voir *infra* p. 181, n. 2), qui constitue la réalité du sujet percevant (celle à laquelle il adhère).

² D. Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, *op. cit.*, p. 13.

³ Du reste, le « noir salle », enfin rendu possible grâce à l'utilisation du gaz, ne pouvait – une fois l'effet de surprise passé – que favoriser l'adhésion au représenté.

L'exemple du *Martyre* permet d'illustrer cette proposition. Un premier élément, dont les répercussions phénoménales s'avèrent majeures, est lié à la mise à distance physique, par le truchement de l'« outil nouvelle technologie », séparant le présenté et le représenté qui devient re-représenté.

Le personnage, Étienne, n'existe théâtralement qu'au sein de la scène-web, pendant que le comédien est filmé lors de la représentation qui, diffusée en direct sur Internet transforme cette représentation en re-représentation. C'est sur la scène-web que tout le dispositif dramatique prend place en proposant au spectateur-web d'interagir, en direct lui aussi, avec la création. C'est sur cette *outre-scène* que le comédien doit se projeter mentalement ; c'est là (et non sur le plateau) que le personnage « sera ». Face à son écran, le spectateur-web se trouve, isolé, confronté à une image aphysique : c'est le personnage plus que l'acteur qu'il voit, même s'il n'ignore pas que le personnage ne peut exister sans avoir été incarné¹. Par ailleurs, le comédien sait parfaitement qu'il est vu et doit donc tenir compte de cette *outre-salle* dans laquelle il se projette. L'enjeu majeur de ce type de création (comme de toute *représentation au second degré*) consiste à réunir en un tout ces éléments disparates.

La somme des parties composant ce type de représentation constitue-t-il un tout ? ou, comme l'a montré Prigogine² : « Le tout est plus que la somme des parties » ? On pourrait répondre en écho : *Le théâtral est plus que la somme de tous les éléments qui le composent physiquement*. Ce « plus » correspond à la part active des sujets assemblant les éléments *via* le processus d'adhésion.

Dans *Le Martyre*, la rupture entre le présenté et le représenté (ou plus précisément le re-représenté) pourrait entraîner, avec plus de force encore que dans une représentation traditionnelle, un phénomène de mise à distance spectateur/personnage. Ici, l'effort d'adhésion à une réalité fort lointaine, demandé au spectateur, est compensé par l'interactivité effective avec le spectacle en cours. Pour le comédien, cette interactivité noue des rapports intimes avec l'autre côté de l'écran, les spectateurs-web.

Il faut rappeler que, par exemple, lorsqu'un spectateur était en désaccord avec les propos d'Étienne, il cliquait sur le bouton rouge placé sous la fenêtre vidéo dans l'interface

¹ Le décalage est un peu le même que celui qu'on constate au cinéma.

² I. Prigogine, *Les Lois du chaos, op. cit.*, p. 8.

de la page web diffusant le spectacle. Ce vote allait grossir le pourcentage des votes rouges et le régisseur lumière faisait varier l'atmosphère lumineuse du plateau donnant ainsi des informations au comédien qui pouvait « sentir » la foule autour de lui et adaptait sa façon de dire le texte en fonction de l'atmosphère générale.

Ce lien établi de part et d'autre de l'écran palliait la carence de « palpable », lié au principe même de la *représentation au second degré*. Jean-Louis Weissberg permet de comprendre comment, au-delà des séparations physiques, un espace commun peut s'installer, grâce à l'utilisation des nouvelles technologies :

Le partage commun de « l'ici et maintenant », modèle principal de la relation humaine, se transpose ainsi dans l'espace et devient la référence de la communication à distance. Ce partage, on le sait, ne se limite pas à l'échange de signes verbaux et non verbaux. Il est tissé de gestes, de contacts corporels concrets ou potentiels et de manipulations conjointes d'objets. Cette dimension « haptique » (du grec *haptēin*, toucher) lutte contre l'affadissement inévitable d'une communication contrainte à ne s'extérioriser que par le texte, le son, l'image sans pouvoir s'appuyer sur une interaction corporelle, directe ou indirecte. L'enjeu n'est alors plus seulement communicationnel, mais relationnel. Il ne s'agit plus de transmettre des informations mais de créer des conditions d'un partage mutuel d'un univers¹.

Du reste, le phénomène de *représentation au second degré*, illustré ici grâce au *Martyre*, a été pressenti, en 1928, par Paul Valéry évoquant les premières expériences de diffusions radiophoniques, alors nouvelle technologie : « On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, – ou plus exactement, le système d'excitations – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque². »

Dans le cas du *Martyre*, le système de sensations ou d'excitations reconstituable se matérialisait : une foule (les internautes) assistait, certes, mais aussi agissait (interagissait) sur le représenté, donc (*via* l'écran d'ordinateur) sur le re-représenté (la scène-web). La *représentation au second degré*, permet de construire littéralement ce que Valéry, dans un pressentiment fulgurant, a nommé « Réalité Sensible à domicile³ ».

Si, comme l'explique Valéry, une « réalité » sensible de l'être peut s'atteindre à distance, se transposer, se retrouver, c'est donc qu'il imaginait la possibilité d'un transfert individuel, ce qui supposerait que l'individu est le résultat d'un assemblage d'informations. Dès lors, toute information pouvant être transmise, l'individu lui-même deviendrait

¹ Voir J.-L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 20.

² P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1960, p. 1284.

³ *Ibid.*, p. 1285.

transmissible à distance, ce qu'avait envisagé le principal fondateur de la cybernétique, Norbert Wiener.

Dans *Cybernétique et société* (1950), il propose une argumentation visant à établir la possibilité théorique de l'enregistrement informationnel et de la transmission de l'être vivant : « L'individualité du corps est celle de la flamme plus que celle de la pierre, de la forme plus que celle d'un fragment matériel ; cette forme peut être transmise ou modifiée, ou doublée¹. » Cette vision énergétique de la matière du vivant annonce celle, informationnelle, en œuvre dans la re-représentation. Wiener explique :

Nous ne sommes que les tourbillons d'un fleuve intarissable, non-substance qui demeure, mais modèles qui se perpétuent, [...] l'idée selon laquelle on pourrait imaginer non seulement le voyage par train ou par avion, mais aussi par télégraphe, n'est pas absurde en soi, si loin qu'elle doive être de sa réalisation².

Cette réalisation, les nouveaux outils de communication, tel Internet, l'ont en partie accomplie comme le montrent les expériences menées par e-toile. C'est, en effet, le cas du point de vue de la synthèse des informations signifiantes d'une entité humaine (captation vidéo en direct) qui est ensuite transmise (internet) et représentée ailleurs (scène-web).

Dans *Le Martyre*, Étienne, est représenté par le comédien au moment de la captation vidéo. Cette représentation captée est envoyée *via* Internet sur l'ordinateur du spectateur-web. Avec le dispositif d'interface et les autres éléments propres à Internet intégrés au spectacle, la captation de la représentation va prendre place au sein de la scène-web et créer une re-représentation.

LA REPRESENTATION FACE A LA RE-REPRESENTATION.

Pour saisir, plus précisément encore les enjeux d'une *représentation au second degré*, il est intéressant de comparer la représentation traditionnelle et la *représentation au second degré* d'un même spectacle. Là encore, *Le Martyre* peut servir d'exemple puisqu'il a été donné dans une mise en scène traditionnelle en juin 1999 à l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg et proposé ensuite dans une mise en scène spécialement adaptée pour l'Internet.

¹ N. Wiener, *Cybernétique et société*, Paris, U.G.E., coll. 10-18, 1962, p. 212.

² *Ibid.*, pp. 118, 126.

Le Martyre, donné face à des spectateurs *réels*, fut réalisée six mois avant l'adaptation du spectacle pour Internet. Pour la mise en scène traditionnelle donc, le dispositif artistique était sensiblement le même que pour la création sur Internet. Un comédien passait derrière les effigies des personnages principaux pour donner la réplique à une bande son. Celle-ci était issue d'un magnétophone à bande, placé à vue, sur le plateau. Le mouvement circulaire, visible, des bandes donnaient à la scène un rythme, une *vie* étrange et mécanique. Le travail artistique s'inspirait des artistes de théâtre du début du XX^e siècle qui, comme Maeterlinck, les futuristes ou encore les dadaïstes, travaillaient avec des effigies de cire, des formes humanoïdes, et entretenaient « l'ambiguïté de l'homme et de l'objet¹ ».

Les effigies étaient les mêmes pour les deux types de création du *Martyre* et disposées de la même façon sur le plateau. La bande son, elle aussi, avait été conservée pour la version électronique : les répliques des protagonistes étaient enregistrées et les « trous de son » prévus pour que le comédien puisse donner ses propres répliques ; musique et autres bruitages d'atmosphère étaient eux aussi enregistrés sur cette bande. Dans la mise en scène traditionnelle, les éclairages restaient simples et, outre une lumière d'ambiance, ils réagissaient aux éclats de voix et aux silences de la scène grâce à des capteurs. Le public, quant à lui, était installé de façon frontale par rapport à la scène.

Il est clair que d'un point de vue esthétique, on ne trouvait que peu de différences entre les deux spectacles. En revanche, dans la construction dramaturgique et dans l'évolution de la représentation, l'utilisation de l'outil Internet, qui induit la *représentation au second degré*, bouleversait, pour les spectateurs et le comédien, une partie importante des codes spectaculaires en en proposant d'autres.

Par les choix radicaux de mise en scène (effigies et bande son), le comédien voyait l'effet théâtral de *bulle de réalité* renforcé. Qu'il soit en représentation face à des spectateurs ou en re-représentation face à des spectateurs-web, il était aliéné à un temps, celui de la bande son ; il était aussi, dans les deux cas, en lien direct avec ses « partenaires de jeu-effigies » auxquels il devait « prêter vie ». Dans les deux cas, ce phénomène de « bulle au sein du réel proche » était majeur à la construction du théâtral. Dans la création sur Internet, la mise à distance physique entre l'espace-temps-action et l'espace-temps-réception accentuait, bien sûr, avec plus de force encore, cet effet de bulle. Mais la mise en

¹ Voir D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 68.

scène, dans la version traditionnelle, voulait déjà isoler le comédien-Étienne face aux spectateurs-témoins.

Le rôle fondamental de l'adhésion du sujet au *réel théâtral* constitue un autre point de proximité entre les deux types de représentation du *Martyre*. En effet, dans les deux cas, si le sujet-spectateur n'assiste qu'à un exercice de comédien ou qu'à la diffusion d'un tel exercice sur Internet (qui n'aurait finalement qu'un simple intérêt technique relatif), le théâtral n'a pas d'existence. Il en est de même du point de vue du sujet-comédien. Sans son adhésion au monde représenté, son travail sur la scène ne serait qu'exercice de style ou défi technologique. Les rapports énergétiques de part et d'autre de la scène semblent essentiels.

Ces rapports, clairs dans le cadre d'une mise en scène traditionnelle, sont conservés malgré l'utilisation d'Internet. C'est la loi de « conservation de l'énergie », appliquée au théâtre, qui permet aux parties fondamentales du théâtral (lieu de l'action/réception, temps de l'action/réception) de « s'agglomérer » pour former un tout cohérent auquel adhérera le sujet. Pour le bon fonctionnement de la dimension théâtrale, la représentation a tout intérêt à ce que le spectateur ou l'internaute oublie (s'oublie) les règles de la fiction pour ne retenir que l'impression sensible, sensuelle et spirituelle qui permet l'adhésion.

L'introspection est fondamentale quant à la croyance nécessaire du sujet au théâtral. Quel que soit le type de représentations, le sujet doit sans cesse effectuer un mouvement d'aller-retour entre la « projection » et « l'introjection ». Ce mouvement d'oscillation interne amorce ce que Sham's s'appuyant sur Bergson nomme « oscillation de la conscience¹ ». À ce stade de la réflexion, il importe, tout d'abord de relever que, d'une certaine façon, l'effet de projection rejoint ce que les psychanalystes nomment l'*identification* par laquelle « le sujet s'assimile à des personnes étrangères ou, inversement, assimile à lui-même des personnes, des êtres animés ou inanimés. On dit ainsi couramment que le lecteur de romans se projette en tel ou tel héros². » L'identification peut être une des composantes du sujet face à la représentation, mais cela semble insuffisant pour établir dans sa totalité le phénomène qui relie un sujet à ses représentations du réel.

L'introjection entretient, elle aussi, des rapports étroits avec l'*identification* du sujet, mais là, le processus mental est inversé : « Le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique,

¹ Voir *infra*, p. 216 et suiv.

² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, P. U. F., 1967, p. 345.

du « dehors » au « dedans » des objets et des qualités inhérentes à ces objets¹. » Ces deux processus mentaux entrent évidemment en jeu dans la constitution du théâtral. De plus, il semble qu'ils jouent un rôle dans les mécanismes de mise en action du *principe d'adhésion*. Un rapprochement phénoménologique découle donc de ces deux phénomènes psychiques, qui réside dans cette plongée « dans soi/hors de soi » nécessaire à l'élaboration du théâtral, et ce, quel que soit le degré de représentation d'une réalité.

Enfin, on peut aussi relever des similitudes dans le rapport d'oscillations de la conscience du sujet théâtral, non seulement sur le rôle de ces aller-retour (afin que soit élaboré le théâtral) mais aussi sur l'importance du « si magique » stanislavskien pour la redondance de réel (représentation et/ou re-représentation).

Ce point de rapprochement phénoménologique entre les deux types de représentation est la tautologie qui leur est commune et s'avère fondamentalement nécessaire à l'élaboration de la dimension spatio-temporelle théâtrale. Si le sujet théâtral n'accepte pas de croire ce qu'il voit comme étant *une forme de réalité*, qu'en est-il de la représentation ?

Cela dit, une des différences entre les deux types de représentation est la rupture du lien traditionnel existant entre l'espace-temps-action et l'espace-temps-réception du spectacle. En effet, dans la *représentation au second degré* l'écart entre ces deux espaces-temps apparaît clairement d'un point de vue technique, mathématique et phénoménologique. Lors d'une représentation traditionnelle, le sujet-spectateur se trouve physiquement à proximité du sujet-acteur. Tous deux partagent un « espace-temps proche » commun : les unités de lieu et de temps sont efficaces². Dans une *représentation au second degré*, en revanche, il s'agirait plutôt de « contacts », de part et d'autre de l'écran, chacun s'inscrivant dans sa propre réalité, avec ce que Freud nomme les « fantômes réels³ ». Chaque protagoniste est alors en lien *étroit-distant* avec l'autre. Chacun, comme l'archéologue Hanold de l'œuvre de Jensen, communique avec son « Gradiva » (« spectre de midi » enseveli depuis longtemps) ou tout du moins, dans le cas du *Martyre*, chacun communique avec la présence virtuelle de

¹ *Ibid.*, p. 209.

² Les « aller-retour » de la conscience « étirent » l'effectivité de l'unité spatio-temporelle vers une spatio-temporalité intrinsèque au théâtral. Nous relevons, spécifiquement, ici l'unité du « réel proche » indépendamment de tous les *artificia* théâtraux.

³ Voir S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 225.

l'autre. La comparaison peut sembler quelque peu abusive : en effet, on ne saurait identifier l'hallucination d'un archéologue, ses désordres internes, et *la réalité* du *Martyre* re-représentée *via* l'outil Internet. Néanmoins, cet exemple a le mérite d'illustrer l'écart phénoménologique qui perdure entre la perception ici et maintenant de la représentation traditionnelle et la perception ailleurs et plus tard de la *représentation au second degré*.

Freud explique, au sujet de cette « parole de l'ailleurs » : « La forme déformée [...] parvient à la conscience [...] avec une force de conviction intensifiée par la compensation, et en restant attachée au substitut déformé de la vérité refoulée¹. » La déformation dont il est question ici correspond à l'écart entre le *effectivement vu* et le *perçu par le sujet qui voit*. C'est précisément cet écart phénoménologique qui a été utilisé pour mettre en évidence le rôle du *principe d'adhésion*, en recourant aux nouvelles technologies appliquées à la représentation théâtrale.

Malgré la rupture du réel théâtral qu'induit la *représentation au second degré*, il reste que « tout être parlant forme, à l'horizon de ses rapports aux objets, aux êtres vivants et à son propre corps, une idée totalisante de la réalité matérielle intramondaine² ». La première rupture ne serait-elle donc que de l'ordre du virtuel ? S'agissant de la différence phénoménologique entre la représentation traditionnelle et la *représentation au second degré*, une autre observation vient corroborer l'idée de l'éloignement spatio-temporel des sujets *théâtralement en présence*, idée tout à fait vérifiable d'un point de vue physique. Cette nouvelle observation correspond au moment où notre conscience atteint, selon Bergson³, le plus haut degré de vivacité lorsque nous hésitons quant au parti à prendre alors que nous sommes sollicités pour donner notre avis, ce qu'on pourrait rapprocher de l'interactivité.

Dans le cadre de la représentation traditionnelle du *Martyre*, le public n'était qu'à quelques mètres du comédien qui pouvait le sentir et ressentir ses réactions. Celles-ci pouvaient psychologiquement et moralement l'affecter, l'influencer, mais en aucun cas elles n'étaient susceptibles de d'influer sur le déroulement de la représentation. À l'inverse, cette interactivité physique était paradoxalement effective pour la création sur Internet.

¹ *Ibid.*

² M. Dayan, *Inconscient et réalité*, Paris, P.U.F., 1985, p. 35.

³ Voir H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1982, p. 11.

En effet, nous savons combien le rapport du public à la scène (et donc au comédien) est particulièrement important pour la constitution du théâtral quel que soit le degré de représentation. Dans l'exemple du *Martyre*, la représentation, *via* le dispositif spectaculaire et l'interface qui y est incluse, propose au spectateur-internaute d'intervenir physiquement (par la lumière) sur l'état de la scène et son évolution. Dans la représentation traditionnelle, certes, l'humeur des spectateurs pouvait avoir des répercussions psychologiques sur le comédien mais, en aucun cas, le public n'avait la possibilité d'intervenir dans l'évolution du spectacle.

Cette différence est majeure car elle induit un glissement fondamental entre les deux versions. La représentation, dans un dispositif traditionnel, reprend les codes habituels du théâtre occidental ; en revanche, dans la *représentation au second degré*, on peut parler plus spécifiquement d'une co-création. L'interactivité proposée au spectateur-web le fait changer de statut : par son intervention directe, éventuellement minime, sur le déroulement du spectacle, il participe activement au processus de création se déroulant sous ses yeux (et sous ceux des autres spectateurs-web). Il n'est plus seulement observateur d'une action, mais devient acteur de l'évolution de l'atmosphère scénique, donc, du déroulement du spectacle, il se fait « spectacteur¹ ».

Les phénomènes induits par les nouvelles technologies dans la construction d'une dimension spatio-temporelle sont donc multiples. Le réel théâtral est relatif à l'observateur (inscrit au sein d'un groupe : le public présent ou virtuel) et à sa situation spatio-temporelle ; la part virtuelle du théâtral, c'est l'autre !

Comment alors, au sein de l'unification phénoménologique qu'implique le théâtral, considérer, dans le cas d'une *représentation au second degré*, un effet de groupe ? Les spectateurs-web regardant un spectacle sur leur écran, scène-web, sont confrontés à une situation issue d'une modélisation numérique (captation vidéo) qui dénonce une variabilité du degré d'existence du sujet. « De la réalité de premier ordre, empirique, on passe à une réalité de deuxième ordre, construit[e] selon les règles de la formalisation physico-mathématique². » Cette autre réalité, ou re-représentation, conserve néanmoins une existence phénoménale. De fait, la scène-web opère visuellement un rétrécissement de

¹ J.-L. Weissberg, *Présences à distance, op. cit.*

² *Ibid.*, p. 28.

l'horizon perceptif du sujet-spectateur. Or, « plus je rétrécis cet horizon, plus les objets qu'il circonscrit s'échelonnent distinctement selon la plus ou moins grande facilité de mon corps à les toucher et à les mouvoir. Ils renvoient donc à mon corps, comme ferait un miroir, son influence éventuelle¹. » Intervient alors, pour permettre de bien saisir l'effet collectif en œuvre dans une *représentation au second degré*, le rôle de l'interaction, de « l'influence éventuelle » qu'évoque Bergson, tant l'action d'un spectateur reste visualisable par les autres.

Par ailleurs, et pour dépasser les postulats phénoménologiques énoncés jusqu'ici, qui ont permis de présenter la *représentation au second degré* comme un monde « hors du monde », Schopenhauer permet de poser la question de la connaissance de ce monde au second degré, et, par voie de conséquence, celle de son rapport au sujet (ici, théâtral). Si, comme dans un spectacle traditionnel, un spectateur assistant à une représentation traditionnelle du *Martyre*, n'accédera qu'à une certaine forme de connaissance du sujet-comédien représentant le personnage d'Étienne, en revanche, dans le cadre d'une représentation de la même pièce sur Internet, il n'aura pas accès aux propriétés du sujet-comédien en lui-même. Le sujet devient objet éloigné, par l'intervention de la technologie, pour le spectateur, sujet-observant². Pour le spectateur-web, l'unique moyen de connaissance, outre la re-représentation perçue par ses sens (vue, ouïe), réside dans sa capacité d'interagir, *via* l'interface du spectacle, avec le vivant de la scène ou le dispositif de la page web (comme dans *Côté noir/Côté blanc*).

Il en va de même si l'on adopte le point de vue du comédien qui n'interagit pas en exerçant une action physique sur les spectateurs³, mais *réagit* en fonction des interactions des sujets-spectateurs. De même, par ses propositions de jeu, il interfère, d'une certaine façon, sur les choix d'actions des spectateurs. De part et d'autre de l'écran, par l'éloignement physique des sujets, s'instaure une forme de proximité construite par une volonté commune de réaliser un schème narratif, fictionnel. C'est dans, et par, ce(s) cadre(s) spatio-temporel(s) et technique(s) que l'inscription spatio-temporelle du sujet (*via*

¹ H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F, coll. « Quadrige », 1993, p. 15.

² C'est ce que Schopenhauer évoquait, dans un tout autre contexte, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 173.

³ Quoique, d'un point de vue quantique, dans le cadre d'une représentation traditionnelle, la chose soit discutable.

les « consciences imageantes » et « réalisantes¹ ») se redéfinit sous la forme d'un rapport de proximité... à distance.

Or, face à ce type de représentation, il est possible de dire que le comédien est soumis au temps, à l'espace et à la causalité. Ce sont là les conditions fondamentales, dépendant de la capacité de jugement de chacun, qui rendent possible l'expérience, indépendamment des caractéristiques des sujets en eux-mêmes lesquels restent inconnaisables *a priori* dans le cadre d'une *représentation au second degré*. N'est-ce pas là une forme d'*absence présente* ?

LES RAPPORTS INTERINDIVIDUELS DANS LA REPRÉSENTATION AU SECOND DEGRÉ.

Le rapport qui s'établit entre les sujets théâtraux, lors d'une *représentation au second degré*, peut s'expliquer par la nature même de la construction du système nerveux participant à la compréhension et à l'appréhension du réel et de sa représentation. Cette analyse d'un spectacle au second degré met en évidence les différences phénoménologiques existant entre le vu et le perçu. C'est l'(inter)action qui conditionne les rapports du sujet au (re)représenté. Cette (inter)action opérée par le sujet théâtral sur *sa* réalité lui confère une forme d'indétermination, comme l'avait pressenti Bergson :

Nous avons considéré alors l'action elle-même et l'indétermination qui l'environne, indétermination qui est impliquée dans la structure du système nerveux, et en vue de laquelle ce système paraît avoir été construit bien plus qu'en vue de la représentation. De cette indétermination, acceptée comme un fait, nous avons pu conclure à la nécessité d'une perception, c'est-à-dire d'une relation variable entre l'être vivant et les influences plus ou moins lointaines des objets qui l'intéressent².

Participant à une *représentation au second degré*, les sujets théâtraux se retrouvent donc dans une « zone » existentielle floue qui comprend, *à la fois*, présentation, représentation et re-représentation. Dans le cas d'une *représentation au second degré*, cette indétermination, par ajout de degrés au « réel proche » du sujet³, rend difficilement lisible le rapport reliant l'image à l'action (le présenté au (re)représenté). C'est à nouveau une intuition que Bergson avait eue :

¹ Voir *infra*, pour plus de précision sur les consciences imageantes et réalisantes, p. 221.

² H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 29.

³ Ce que sera confirmé par l'équation suivante : (réel présent + virtuel en action) x *principe d'adhésion* = présent admis (réel perçu). Voir *infra*, p. 253.

Pour transformer son existence pure et simple en représentation, il suffirait de supprimer tout d'un coup ce qui la suit, ce qui la précède, et aussi ce qui la remplit, de n'en plus conserver que la croûte extérieure, la pellicule superficielle. Ce qui la distingue, elle image présente, elle réalité objective, d'une image [(re)]représentée, c'est la nécessité où elle est d'agir par chacun de ses points sur tous les points des autres images, de transmettre la totalité de ce qu'elle reçoit, d'opposer à chaque action une réaction égale et contraire, de n'être enfin qu'un chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers¹.

N'est-ce pas là l'interaction, le « prière de toucher » de Marcel Duchamp, qui renvoie à la distinction phénoménologique entre le « réel proche » et sa représentation, ou sa re-représentation, perçues. L'outil « nouvelle technologie » (ici Internet) met ainsi en évidence la discontinuité intrinsèquement constituante d'une réalité globale : le théâtral.

Mais l'interaction, au sein d'une *représentation au second degré*, n'est-elle que concrète² ? Il n'est bien entendu pas question de confondre « réalité matérielle » et « réalité psychique », deux notions que Freud a définies dans la *Métapsychologie* :

Lorsqu'on est en présence des désirs inconscients ramenés à leur expression dernière et la plus vraie, on est bien obligé de dire que la *réalité psychique* est une forme d'existence particulière qui ne saurait être confondue avec la *réalité matérielle*³.

Dans la *Métapsychologie*, Freud explique donc que le système perception-conscience, qu'il situe à la périphérie de l'appareil psychique, reçoit à la fois des informations du monde extérieur et d'autres, provenant du monde intérieur⁴. Appliquée à la question de la re-représentation, cette hypothèse suppose que le monde extérieur (celui de la représentation) entre en résonance avec le monde intérieur du sujet, d'autant plus que ces mondes se retrouvent en interaction. C'est la somme des perceptions-sensations qui constitue, à l'intérieur du sujet, le fondement indispensable à l'élaboration du théâtral.

Dans le cadre d'une *représentation au second degré*, comme dans l'expérience du *Martyre*, cette distinction psychique/physique, intérieur/extérieur, existe tant d'un point de vue empirique (comme dans une salle de spectacle) que technique (à cause de l'éloignement entre les sujets théâtraux). C'est donc par un processus spécifique que chacun des sujets réconcilie, en les unifiant, réalités matérielle et psychique : le *principe d'adhésion* résout-il cette contradiction apparente ?

¹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 33.

² Néanmoins, au-delà des processus d'interaction, il convient de ne pas mésestimer les enjeux de « l'enaction », du « faire émerger » le théâtral de sa propre réalité. Voir F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*, notamment chap. 5, et pp. 111-113 et aussi, *infra*, p. 145.

³ S. Freud, *Métapsychologie*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, p. 98.

⁴ Voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 94.

Dans la préface de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty expliquait :

La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux. Le monde n'est pas un objet dont je possède par-devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites¹.

C'est, en effet, le sujet et le rapport physique, mais aussi psychique qui le lie au monde (ici le re-représenté), qui pourra se révéler déterminant pour l'existence même de ce monde.

Dans *L'Inscription corporelle de l'esprit*², Varela fait aussi intervenir la notion de « conscience », prolongeant ainsi la démonstration de Merleau-Ponty en y ajoutant une dimension réflexive. Sa réflexion, appliquée au théâtre, permet d'envisager le spectateur comme celui qui confère, *via* sa conscience, *une* réalité théâtrale à l'absence induite par la représentation.

Cependant, une question demeure en suspens : selon quel procédé de conscientisation la réalité éloignée de l'espace-temps du sujet serait-elle « rendue présente » ?

S'agirait-il alors d'un processus d'« intériorisation », au sens kleinien du terme, c'est-à-dire, du « passage fantasmatique d'un objet [...] total ou partiel, à l'intérieur du sujet³ » ? Cette définition rejoint, en la complétant, la question de « l'introjection », envisagée comme glissement de qualités intrinsèques à des objets, vers le (l'intérieur du) sujet.

Ce mode d'intériorisation est un phénomène qui permet l'installation ontologique du sujet *dans* l'état fondamental au « percevoir ». L'introjection est plus dynamique, voire la dynamique première à l'intériorisation. Cette dynamique permet la conscientisation de la réalité absente, véhiculée par la *représentation au second degré* et rendue présente à l'intérieur du sujet. Par sa rétroactivité, elle confère au sujet-spectateur une place primordiale dans l'émergence du théâtral. Sans son activité dynamique, il n'est point de dimension théâtrale possible. Contre toute apparence, c'est donc dans l'intériorité du spectateur que se situe le

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. v.

² Voir F. J. Varela, Thompson E., Rosch E., *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 28.

³ *Ibid.* p. 206.

théâtral¹, à la jonction de l'acte conscientisé et de sa perception par le sujet, à la jonction de la « conscience réalisante » et de la « conscience imageante ».

Dans ce cadre particulier qu'est la *représentation au second degré*, où se situe le personnage ? Il est légitime de penser, *a priori*, que le personnage, dépendant de l'acte du comédien, s'ancre dans un « présent du présent² » où se cristallise l'espace-temps de la fiction³. Transposée à la *représentation au second degré*, cette question implique d'autres réponses, notamment : comment faire exister le personnage face à l'angoisse du vide numérique ?

Il semble empiriquement clair que l'énergie (physique et/ou psychique) issue de la co-présence (dans sa « réalité proche » ou à distance) est essentielle à la construction du théâtral. Or, dans le cas d'une *représentation au second degré*, le comédien est isolé, aveugle, en quelque sorte. C'est alors entre lui et lui-même qu'il doit trouver les ressources nécessaires à l'incarnation du personnage.

Comment, alors, le comédien adapte-t-il son jeu sans cette aide précieuse et ce déclencheur d'énergie que sont les spectateurs physiquement présents dans l'espace et dans le temps de la représentation ? Dans le cas d'une *représentation au second degré*, le phénomène, traditionnellement induit par la co-présence, est exacerbé par cette autre part manquante. En effet, le spectateur se retrouve bien face à l'expression d'une intériorité (celle du comédien) qui s'adresse à une autre intériorité (la sienne). Mais le dialogue entre intériorités subsiste puisque s'installe un espace virtuel, commun au moment de la représentation au-delà de la rupture spatio-temporelle. Les sujets théâtraux ne sont alors ni hors, ni dans la représentation : ils *sont* la représentation⁴.

Ainsi, la représentation est ce que les sujets théâtraux admettent être objet théâtral. Dans tous les cas de figure, le travail primordial du comédien consiste à s'approprier la situation qu'il est en train de jouer (qu'il simule), pour exister comme s'il était en train de vivre la situation en question. Cette objectivation, passant par l'appropriation, lui permettra

¹ Le metteur en scène Claude Régy, lors d'une discussion au théâtre de Belfort en l'an 2000 à l'occasion de son spectacle *Mélancholia Théâtre*, parla de *faire* du théâtre pour un « théâtre à l'intérieur de soi ». Il présentait donc là, étymologiquement, un « lieu de contemplation » interne au sujet et s'inscrivait, en ce sens, dans une vision orientaliste du rapport à la réalité.

² Cette notion sera définie *infra*, p. 217-218.

³ Il en est de même pour le spectateur.

⁴ Voir à ce sujet M. Foucault et E. Schrödinger in E. Schrödinger, *L'Esprit et la matière*, *op. cit.*, p. 67.

de faire apparaître une identité autre et autonome, tout en restant conscient du fait qu'il est un individu en train de jouer un rôle. C'est ainsi que cohabitent sur la scène, deux individus interdépendants (le comédien et le personnage). Ce « je » théâtral est donc double, à la fois sujet et objet, « être » et représentation¹ d'un « être » : « je-sujet » et « je-objet ».

Dans le cadre du théâtral, nous assistons à une projection relative du « je sujet » dans le « je objet ». D'un point de vue neurophysiologique, ce sont les systèmes de « neurones miroirs », découverts par Rizzolatti, qui, peut-être, entrent en action au moment du processus d'objectivation. En effet, ces systèmes de « neurones miroirs » provoquent pour partie la résonance et la « contagion » affective qui permet l'unification du monde et de notre perception, de notre vécu². Dans le cadre d'une représentation (qu'elle soit traditionnelle ou au second degré), pour le comédien, cette projection doit s'effectuer pleinement, pour qu'il investisse littéralement son personnage. C'est sans doute là, après l'objectivation dépendant de la capacité projective, qu'intervient un autre élément majeur construisant l'existence du personnage.

L'acte est une des conditions *sine qua non*, pour que le théâtral. Cet acte conditionne l'adhésion du spectateur au spectacle. Mais dans le cas d'une *représentation au second degré*, le spectacle n'est qu'une image (sur un écran) ; l'acte est donc, en ce qui concerne sa réception, une « image actée », telle que la définit Jean-Louis Weissberg : « On désigne ainsi les images numériques appelées à être chaînées avec et par des actes³. » Ces « images numériques » sont, dans le cadre d'une *représentation au second degré*, des images numérisées issues d'une captation du *réel en acte* (la représentation).

Deleuze, dans *L'Image-temps*, permet de pousser plus loin cette idée de « l'image actée » en s'appuyant sur la constitution du temps, telle que l'a envisagée Bergson⁴. En effet, les concepts centraux sur lesquels s'appuie Deleuze sont l'« image-mouvement » et l'« image-temps », deux idées élaborées à partir des notions de prolongement sensori-moteur, comme ils apparaissent dans une *représentation au second degré*. Ces deux éléments (mouvement et temps) fondent la théorie de la perception et de la mémoire, dont Bergson fait dépendre le temps. Celui-ci, dans son analyse des rapports de la temporalité à la

¹ Voir L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, *op. cit.*, p. 137.

² Voir A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 27.

³ J.-L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 207.

⁴ Voir G. Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 366.

perception, prolonge les théories phénoménologiques sur le temps élaborées par Husserl¹. Ces travaux et réflexions sur la temporalité, la perception et la mémoire offrent un cadre privilégié à l'idée d'« image actée » reprise ici.

Merleau-Ponty développa ces approches phénoménologiques fondatrices (notamment quant à la vision) et devint ainsi précurseur de la téléprésence technique utilisée lors d'une re-représentation. Il proposa, en particulier dans *L'Œil et l'esprit* et dans *Le Visible et l'invisible*², un cadre d'interprétation de la vision envisagée comme acte d'interaction avec le vu, mais aussi comme « présence à distance ». N'écrit-il pas, à propos de la peinture, que « voir, c'est avoir à distance³ » ? Cet acte à distance est précisément le nœud de l'analyse menée ici. Il est un des éléments, une des composantes fondamentales du sujet théâtral, de son investissement ontologique et existentiel qui permet de pallier le « vide numérique » séparant les deux sujets en co-présence dans la *représentation au second degré*.

L'acte à distance, pour être efficient, résulte d'un lien fondamental entre technologie et perception. Ce lien a fait l'objet d'études de la part de Walter Benjamin⁴, Berthold Brecht⁵ et Marshall McLuhan⁶. En effet, tous trois ont montré d'un point de vue théorique et/ou esthétique, à quel point les technologies ne sont pas simplement des instruments de production mais bien des « modeleurs » de nos perceptions, de notre rapport au monde, et sont donc liées aux interactions que l'on effectue dans *une* réalité.

C'est précisément par cette faculté de façonner la réalité que les nouvelles technologies mettent en évidence le « faire émerger » en présence au sein de la dimension spatio-temporelle théâtrale. Cette dimension, dans son acception traditionnelle, a besoin de la présence corporelle qui dépend et présuppose des enjeux spatio-temporels spécifiques aux sujets. « La corporéité implique que l'entité cognitive a – par définition – une perspective⁷. » Or, dans une *représentation au second degré*, cette corporéité revêt un double statut, réel et virtuel *à la fois*, et l'apparent paradoxe de ce type de représentation se résout

¹ Voir E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1985.

² Voir M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.* et *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

³ *Idem.*, p. 27.

⁴ Voir W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000.

⁵ Voir B. Brecht, « Théorie de la radio, 1927-1932 » in *Sur le cinéma*, *op. cit.*

⁶ Voir M. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. J. Paré, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais » 1977.

⁷ Fr. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*, préface à la nouvelle édition, p. III.

par l'(inter)action physique ou psychique. C'est ainsi que pourrait « émerger » une représentation dans laquelle le sujet sera en même temps (espace), acteur et observateur.

Cette définition du « faire émerger » appliquée aux enjeux théâtraux se rapproche de ce que, dans le domaine des sciences cognitives, Varela nommait « l'enaction », *process*¹ cognitif qui joue un rôle majeur dans l'existence du théâtral et qui semble s'inscrire dans une continuité de la pensée chinoise :

qui consiste à concevoir la réalité comme surgissement permanent, comme un perpétuel passage du virtuel à l'actuel, comme des successions de figures ou de configurations naissant de manière ininterrompue d'une source invisible et insituable, intérieure à la réalité même. Ce spectacle qui remplit l'espace et se renouvelle de l'intérieur, nous ne pouvons le conceptualiser selon les principes de la géométrie d'Euclide, mais nous en avons tous l'intuition : c'est celui du corps-propre. Il semble bien que les Chinois aient tiré leur conception de la réalité et de son dynamisme interne de l'aperception que le corps-propre a de lui-même. Ils ont pris le corps-propre pour paradigme de la réalité toute entière. / Ils ont suivi en cela un penchant naturel et universel, qui est observable chez tous les enfants [...]. Ils ont suivi et développé le rapport spontané dont l'occident s'est méfié et auquel il a substitué, sur le plan de la pensée consciente, un rapport indirect, codifié par des signes arbitraires et par leurs combinaisons. L'écriture alphabétique est le paradigme de ce rapport brisé et reconstruit².

Varela, connaisseur de la pensée orientale, invente le néologisme « enacter³ », transposition du substantif anglais « enaction », pour rendre compte de la relation liant l'action et l'actant. Par ailleurs, Varela rapproche l'expression « faire émerger » du verbe « enacter ». Mais cette expression trouve sa racine ailleurs. C'est dans la tradition de la phénoménologie que l'on rencontre *hervorbringen*, généralement traduit par « faire émerger ». Avec le choix du verbe « faire », incluant le recours au geste et à l'action, cette expression suppose, au-delà de l'acte du sujet, l'inclusion d'une éventuelle qualité intrinsèque de ce qui « émerge⁴ ». Le « faire émerger » renvoie à une circularité du lien entre l'action et sa réception qu'ont relevée certains penseurs occidentaux, notamment, Heidegger, Merleau-Ponty ou Foucault. Du point de vue du spectateur, ce concept (le « faire émerger ») suppose un lien essentiel entre le « vu » et le « perçu » ; le *principe d'adhésion* en serait le trait d'union cognitif.

¹ *Process* au sens de Whitehead. Voir A. N. Whitehead, chapitre 1 in *Process et réalité*, Paris, Gallimard, 1995. Il s'agit d'une forme de créativité rythmique qui, à partir du multiple, compose l'un avant que l'unité se subdivise pour créer plusieurs, pour ensuite redevenir un et ainsi de suite.

² J.-F. Billeter, *L'Art chinois de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 74.

³ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, op. cit., chap. V.

⁴ Voir M. Heidegger, « Aletheia » in *Conférences et essais*, Paris, Gallimard, 1981.

À l'inverse de la tradition scientifique, qui considère le monde tel que nous le percevons comme indépendant de celui qui le perçoit, la cognition ne « peut être adéquatement comprise dans le sens commun, qui n'est rien d'autre que notre histoire physique et sociale¹ ». Ainsi, selon Varela, « celui qui sait et ce qui est su, le sujet et l'objet, sont la spécification réciproque et simultanée l'un de l'autre². »

Plus encore, l'« enaction » est le « faire émerger » d'une réalité (ici théâtrale) ou d'un objet, par un sujet. Le *principe d'adhésion* serait le principe cognitif de l'« enaction ». Ainsi, l'« enaction » appliquée à la réalité théâtrale suscite des questions ontologiques et épistémologiques en lien avec le *principe d'adhésion*.

Le *principe d'adhésion* et l'« enaction » sont donc étroitement liés jusqu'au enjeux philosophiques et cognitifs les plus fondamentaux. Ainsi, lorsque Nathalie Depraz définit l'enaction c'est aussi le *principe d'adhésion* qui pourrait trouver une forme de définition :

La prise en compte de notre activité cognitive quotidienne et partagée révèle l'insuffisance du modèle connexionniste, lequel s'en tient à la représentation d'un monde extérieur pré-déterminé. Or, le quotidien suscite en permanence des questions nouvelles, que nous n'avions pas toujours anticipées, et nous oblige à compter avec la contingence des situations. A l'encontre d'une pré-détermination de la connaissance, l'enaction fait valoir une cognition vivante qui joue avec l'aléatoire, l'imprévisible et l'improvisation³.

Cela dit, le rapprochement effectué entre ces deux concepts permet de prolonger la réflexion.

En effet, l'idée de « faire émerger » pose la question de l'observateur-participant. De fait, en Europe occidentale, il est généralement admis que la compréhension est un événement qui se produit dans un contexte donné, où « le monde » de chaque individu s'édifie sur le fond d'une série continue d'événements signifiants reliés entre eux, ce qu'a repris Heidegger en particulier⁴.

En revanche, il convient de rappeler que les philosophes analytiques anglo-américains n'ont pas suivi cette orientation. Bien au contraire, ils se sont orientés vers une conception de la signification exclusivement considérée comme relation fixe entre les mots et le monde. Ils ont supposé que seul un point de vue qui transcende la corporéité

¹ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, op. cit., p. 99.

² *Ibid.*

³ N. Depraz, *La Conscience. Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 140.

⁴ Cf. M. Heidegger, *L'Être et le temps*, trad. par R. Boehm et A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.

humaine, l'inscription culturelle, la compréhension imaginative et la situation au sein des traditions évoluant historiquement, peut garantir la possibilité de l'objectivité¹.

Or, par l'« enaction » ou par la mise en œuvre du *principe d'adhésion*, il apparaît que nous devons dépasser la rupture duale véhiculée par le sens commun, qu'elle soit subjectiviste ou objectiviste radical. La connaissance serait-elle, comme le suggèrent les subjectivistes, le résultat de l'interprétation *émergeant* de nos capacités de compréhension ? Pourquoi non ? Mais les objectivistes rappellent que ces capacités sont étroitement imbriquées dans notre corporéité biologique, qu'elles entrent en résonance avec un vécu éprouvé par chacun, incluant un contexte socioculturel, qu'elles nous permettent de donner une partie du sens à notre monde, lequel est « complété » par notre subjectivité².

Là se trouve une des séparations fondamentales entre les trois écoles cognitives majeures qui inscrivent le concept et le *process* de *principe d'adhésion* dans celle de l'enaction. En effet :

1. L'attitude computationnaliste cognitiviste enserme l'esprit dans le modèle de l'information héritée de l'avancée cybernétique, et interprète, ce faisant, les états mentaux ou psychiques comme autant de symboles formels articulés en règle de manipulation logique.
2. L'attitude connexionniste émergentiste, interrogeant la naïveté (l'abstraction) de cette traduction symbolisante, présente l'esprit comme un réseau de neurones qui inter-agissent localement les uns sur les autres et produisent un état cognitif global de type sub-symbolique dont la propriété est irréductible aux propriétés locales des neurones. En ce sens, l'attitude émergentiste insiste sur le dynamique même de l'engendrement de la conscience. En faisant fond sur le substrat neuronal en réseau, elle considère la base statique et fonctionnelle de connectivité des neurones et déploie à partir de là la loi d'émergence du global à partir du local.
3. Enfin, l'attitude enactive, ou émergentiste incarnée, déplace le centre de gravité de la représentation à l'action d'un individu situé dans un environnement donné,

¹ M. Johnson, *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Imagination, Reason and Meaning*, Chicago, University of Chicago Press, p. 175.

² Voir à ce propos « L'enaction : cognition incarnée », in F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit, op. cit.*, chap. 8.

lequel agit-en-retour sur lui et l'amène à déployer une dynamique constante d'adaptation qui résulte, non pas d'une volonté, mais d'une passivité assumée.

La signification élaborée à partir des perceptions inclut donc l'expérience corporelle et les structures préconceptuelles de notre sensibilité (à savoir notre mode de perception, notre manière de nous orienter et d'interagir avec d'autres objets, événements ou personnes). Ces schèmes, corporellement inscrits, ne restent pas personnels ou particuliers à l'individu qui en fait ou en a fait l'expérience. La communauté influe sur l'interprétation et la codification d'un nombre important de ces schèmes qui deviennent des modes d'expérience culturellement partagés, aidant à déterminer la nature de notre compréhension signifiante, donnant une cohérence au monde¹.

Il en est, bien entendu, de même dans le domaine du théâtral et de la (com)préhension de sa réalité. Ce monde représentationnel n'est pas totalement indépendant de celui qui le connaît. Le présupposé scientifique de l'existence d'un monde autonome et imperméable à toute interaction subtile est très nettement ancré dans notre culture. Depuis, Heisenberg, au début du xx^e siècle, établissant le *principe d'indétermination* ou *d'incertitude*, a ouvert une brèche scientifique majeure dans cette forteresse en supposant que la possibilité d'une « interaction faible » du sujet sur son environnement.

C'est très précisément dans cette interdépendance, qui se trouve engagée dans l'« enaction » et qu'a relevée Varela², que se situent les composantes phénoménologiques du *principe d'adhésion*. Pour illustrer cette voie moyenne, il propose de prendre l'exemple de la poule et de l'œuf :

La position de la *poule* : le monde extérieur comporte des règles fixes ; il précède l'image qu'il projette sur le système cognitif dont la tâche est de le saisir – le monde – de manière appropriée (que cela soit au moyen de symboles ou d'états globaux).

La position de l'*œuf* : le système cognitif crée son propre monde, et toute son apparente solidité repose sur les lois internes de l'organisme³.

Dès lors, « l'œuf et la poule se *définissent l'un l'autre*, ils sont corrélatifs⁴ ». C'est dans cette spécification mutuelle que prend existence la voie moyenne particulièrement efficiente

¹ M. Johnson, *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Imagination, Reason and Meaning*, *op. cit.*, p. 14.

² Voir F. J. Varela, « Quatrième étape. L'enaction : une alternative à la représentation », in *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*, chap. 5.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*

dans la dimension spatio-temporelle théâtrale. En effet, la réalité théâtrale a un double statut, réunissant réel et virtuel. La notion d'« enaction » prolonge cette intuition en la complétant d'un point de vue cognitif : le théâtral s'installe dans cette « voie moyenne », entre « le Scylla de la cognition envisagée comme reconstitution d'un monde extérieur prédonné (réalisme) et le Charybde de la cognition conçue comme projection d'un monde intérieur prédonné (idéalisme)¹ ».

Le théâtral est constitué d'entités phénoménologiques et cognitives issues de réalités que le sens commun oppose : réel/virtuel, réalisme/idéalisme. Néanmoins, ce mariage supposé impossible de réalités opposées existe. Quels sont alors les éléments neurobiologiques engagés dans l'adhésion du sujet théâtral à cette réalité au double statut simultané ?

Avant de tenter de répondre à cette question, une autre surgit avec d'autant plus de force dans le cadre d'une *représentation au second degré* : comment coexistent des sujets (spectateurs, comédiens) issus de réalités spatio-temporelles différentes ? Comment le *principe d'adhésion* s'inscrit-il dans cette vérité phénoménologique double ?

LA COEXISTENCE D'ENTITES FONCTIONNELLES ISSUES DE DIFFERENTS CHAMPS DE REALITE.

La théorie de l'« enaction » montre que les réalités relatives au sujet observant-participant sont fondamentalement corrélatives. Certes, chacune de ces réalités (réelle et virtuelle) est composée par des (et d')êtres physiques, mais aussi, simultanément, par des « essences nominales », pour reprendre l'expression de Locke, qui seront par la suite nommées « signifié ».

Le corps humain est remplacé, dans une expérience de *représentation au second degré*, par son double informationnel puisque le sujet-comédien est filmé et son image décomposée en codes numériques. Ces codes sont ensuite envoyés, *via* Internet, au spectateur-web. Ces informations serviront à l'esprit du sujet-spectateur pour constituer l'objet re-représenté. L'idée générale, suggérée par Norbert Wiener dès 1962², est de

¹ F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, *op. cit.*, p. 234.

² Voir N. Wiener, *Cybernétique et société*, *op. cit.*, p. 118 et 126.

remplacer le corps humain par son double informationnel, de le transmettre et de le reconstituer à distance grâce à une sorte de synthétiseur de présence. Dans le cas d'une *représentation au second degré*, la transmission s'effectuerait par l'image vidéo diffusée sur un écran d'ordinateur et le synthétiseur serait l'esprit du sujet récepteur. Dès lors, plutôt que d'une reconstruction moléculaire à distance, il conviendrait de parler d'un redoublement phénoménologique et métaphysique de la présence. Ce redoublement substantiel, qui co-désigne la réalité au sein de laquelle s'inscrivent les entités qui la composent, pourrait sembler cultiver le paradoxe jusqu'à l'aporie. Or, c'est bien dans la (ré)union des réalités paradoxales que la dimension théâtrale se construit. Que deviennent alors les interactions entre ces réalités qualifiées jusqu'à présent de réelles et de virtuelles ?

Le matérialisme¹ et l'idéalisme sont les deux familles majeures de la constitution de nos représentations. La première réalité en présence au théâtre (dans une représentation traditionnelle ou au second degré) est la réalité matérielle. Elle construit le « support physique » de toute représentation. L'affrontement entre matérialistes et idéalistes a été résumé par Fritz Rohrlich, spécialiste de la théorie quantique du champ :

Quelques-uns tirent [...] la conclusion que l'univers n'existe pas indépendamment de tous les actes d'observation, et que la réalité est créée par l'observateur. [...] Le monde des électrons, protons et tout le reste existe bien, même si nous ne l'observons pas, et il se comporte exactement comme la physique quantique nous dit qu'il le fait. Le point est que la réalité physique au niveau quantique ne peut être définie en termes classiques comme l'avaient essayé Einstein, Podolsky et Rosen... Cela ne rend pas le monde quantique moins réel que le monde classique. Et cela nous apprend que la réalité de l'expérience ordinaire dans le monde classique est seulement une petite partie de ce qui est².

Pour les matérialistes, aucune « variable cachée » ne permet la description quantique de la réalité. L'équation de Schrödinger est suffisante pour résoudre avec exactitude les fonctions d'ondes (élément fondamental d'un objet quantique) sans qu'intervienne la moindre variable non locale, même s'il faut noter que la « réduction du paquet d'ondes » n'est qu'une approximation due à l'appareil de mesure utilisé lors de *l'observation par l'observateur*³.

¹ Si le mot « matérialisme » n'est apparu qu'en 1675 dans les écrits du physicien anglo-irlandais Robert Boyle, cette théorie est cependant nettement plus ancienne et remonte au philosophe grec Leucippe (v^e siècle avant notre ère) qui, avec les anciens lui donnait le nom d'atomisme, avant que d'autres philosophes et scientifiques reprennent et développent ces thèses, notamment Cini, Démocrite, Diderot, Feuerbach, Hobbes, Paty, Rohrlich, Stelleri, Vigier.

² F. Rohrlich, « Faire face à la réalité quantique », in *Science*, septembre, 1983.

³ En effet, l'appareil de mesure est macroscopique et non microscopique. Il a, de plus, été spécifiquement conçu pour mesurer telle ou telle propriété du quanton.

La « réduction du paquet d'ondes » rend possible pour le sujet la préhension physique de l'objet qu'il expérimente (par le toucher, le regard, l'odorat, l'ouïe, le goût). C'est ainsi, par ces « appareils de mesures personnels » que sont ses sens, que le « réel proche » du sujet se « réduit » à lui. Dans une telle perspective, rien n'existerait objectivement en dehors de la matière ! « L'esprit n'est qu'un épiphénomène, une propriété de la matière parvenue à un certain degré de complexité¹. » Cela dit, cette conception, si on la pousse à l'extrême, peut conduire à des positions aussi excessives que : « La pensée est au cerveau ce que l'urine est au rein². »

L'idéalisme, quant à lui, poussé à l'extrême, pourrait se résumer dans la description qu'en fait le prix Nobel de physique, Eugène Wigner :

C'est l'entrée d'une impression dans notre conscience qui altère la fonction d'onde car elle modifie notre évaluation des probabilités pour les différentes impressions que nous nous attendons à recevoir dans le futur. C'est à ce moment que la conscience entre dans la théorie de façon inévitable et inaltérable. Si on parle en termes de fonction d'onde, ses changements sont couplés avec l'entrée des impressions dans notre conscience... En physique quantique, l'être conscient a obligatoirement un rôle qui est différent de celui d'un appareil de mesure inanimé³.

Une telle définition renvoie plus particulièrement à la physique quantique mais, mise en perspective, elle suggère quelques pistes intéressantes à explorer relativement au théâtre.

Selon les idéalistes, héritiers de Platon, c'est l'esprit qui réduit le « paquet d'ondes » et rend observable l'objet par le sujet. On comprend à quel point cette idée est radicalement en opposition avec celle que soutiennent les matérialistes. Faire intervenir une entité n'obéissant pas aux lois de la physique, tel l'esprit conscient, permet aux idéalistes d'aller jusqu'à envisager un monde essentiellement spirituel. Dès lors, l'idéalisme ne tient pour certain que l'existence de nos conceptions ; il peut alors soit rejeter l'existence d'un monde matériel qui nous serait extérieur (thèse de Berkeley), soit considérer que l'esprit existe indépendamment de la matière et lui est supérieur par sa capacité de gouvernance du monde (« idéalisme transcendantal » de Kant).

¹ S. Ortoli, J.-P. Pharabod, *Le Cantique des cantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte/Poche, 2004, p. 84.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, pp. 177-178.

Cette séparation entre idéalistes et matérialistes, pour arbitraire qu'elle soit, souligne le problème réel que posent ces deux visions du monde difficilement conciliables¹. La difficulté (ou l'avantage !) du théâtral réside dans le fait qu'il (ré)concilie ces deux approches du rapport entretenu entre le sujet à la (sa, une) réalité.

Le théâtral rassemble le réel et le fictif en une dimension spatio-temporelle unique. En outre, cette réalité au double statut se trouve particulièrement mise en évidence dans le cadre d'une *représentation au second degré* au caractère fondamentalement (re-)représentationnel. La particularité de cet univers réside dans l'effet d'éloignement instauré entre l'action (spatio-temporelle) et le sujet observant (spectateur), créé par le recours à la technologie. Les sujets actants et observateurs² s'auto-excitant, certes, mais ils le font chacun depuis sa « réalité proche ». Ces réalités se rejoignent, phénoménologiquement, sur la scène-web pour composer la substance même du théâtral, idée qui peut se résumer par un schéma :

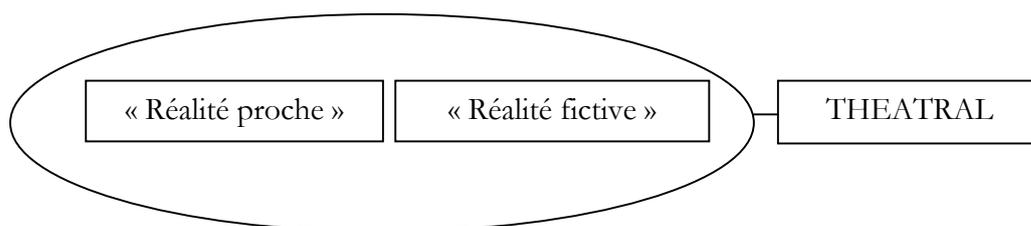


Fig. 4. Les substrats du théâtral

De fait, la réalité théâtrale instaure un espace et un temps définis, ritualisés, essentiels à la mise en œuvre du *principe d'adhésion* et qui constituent son caractère propre. Une *représentation au second degré* est, elle aussi, soumise à des règles de ritualisations importantes. Ces règles sont, avant tout, celles de l'attente de l'instant *T* de l'acte présenté (pour le comédien), représenté (pour le spectateur), re-représenté (pour le spectateur-web). Cette latence est élastique ; elle répond d'une certaine façon aux remarques troublantes de Rucker : « N'était le temps, je pourrais vivre éternellement [...]. N'était l'espace, je pourrais

¹ Heisenberg, par exemple, est presque idéaliste, mais, il convient de dire que, pour lui, ce problème : matérialistes vs idéalistes, était un faux problème.

² Rappelons que chacun, dans sa réalité relative, a un rôle proportionnel à la position de l'autre.

être partout¹. » Le personnage vit éternellement et peut être partout, il est hors-lieu, hors-temps ou, plus justement, il investit un lieu et un temps qui lui sont spécifiques. Le théâtral permet la coexistence de deux spatio-temporalités afin de « faire émerger » une autre dimension, pleine et entière. Cette dimension se réalise selon ses propres lois tout en restant soumise aux lois physiques communes.

L'idée qu'il faudrait adopter une certaine attitude, voire recourir à la *techné*, pour pouvoir accéder à un monde à côté du monde en même temps que *dans* le monde, maître Eckhart la résume : « On doit apprendre à œuvrer de telle sorte que l'on projette l'intériorité dans l'opérativité, et que l'on introduise l'opérativité dans l'intériorité². »

Au-delà de la portée mystique que revêt une telle phrase, on peut trouver ici une résonance avec le théâtral. Chacune des réalités, interne et externe, avec ses propres lois, doit se répondre et s'amalgamer pour que le sentiment de complétude puisse émerger de la dimension théâtrale. Par le présent de l'acte et de sa réception, chacun, spectateur et comédien, doit œuvrer, à faire coexister *en lui* ces réalités pour ne les faire exister qu'au présent de la réalité théâtrale.

Cet *En lui* pose autant la problématique d'une déterritorialisation de l'objet que celle d'un *En dedans* physique du sujet. Si, en effet, aucune éviction territoriale du sujet ne peut être effective, on soulignera le fait que le comédien, par sa re-représentation, pourra accéder à une véritable inscription multiterritoriale simultanée. En d'autres termes, il acquerra, d'une certaine façon, un don d'ubiquité. Pour le spectateur-web, ce sont ses actes qui vont le « sur-inscrire » dans la réalité spectaculaire qui persiste en sus de sa « réalité proche ». Existants, agissants, interagissant avec le spectacle, le spectateur-web deviendra sujet-actant (spectateur), tout en restant objet invisible, bien que déterminant pour l'évolution du spectacle.

Le réseau ne dissoudrait donc pas la notion de lieu, mais il la retravaillerait en mêlant uni-présence physique et pluri-présence médiatisée pour créer un espace commun. Du reste, une inscription fine des rapports entre l'ici et l'ailleurs ne devrait que rarement

¹ R. Rucker, *La Quatrième dimension*, Paris, Le Seuil, coll. « Points sciences », 1985, p. 185.

² Maître Eckhart, *Les Traités et le poème*, trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Albin Michel, 1996, p. 104.

opposer présence et absence. Elle mériterait d'être attentive aux multiples strates qui jalonnent les liens entre les participants à un même réseau¹.

De la même façon, Perriault, au sujet de l'enseignement à distance, souligne ce point crucial, considérant que l'idée d'une communication à distance doit être préparée afin que « tout se passe comme si un processus d'hybridation était en train de se développer² ». Tout comme pour l'enseignement à distance, le théâtre nécessite une préparation ou, tout du moins, un état psychique et physique particuliers des sujets. Dans le cadre d'une *représentation au second degré*, un processus similaire sera nécessaire pour accéder à la dimension théâtrale : du calme, une disponibilité psychique, un état physique spécifique (pas de gêne par des douleurs, la faim ou la soif, par exemple), etc.

Comment le sujet théâtral peut-il croire, adhérer, à une quelconque existence qui se situe à un degré différent de celui qui correspond à sa propre existence s'il n'accepte pas de lui « prêter vie » ? Que signifie alors « prêter vie » à un objet théâtral ? Pour le sujet théâtral, exister revêt, avant tout, la forme d'une coexistence. Il s'agit de pouvoir ressentir les émotions d'autrui, de l'autre virtuel (spectateur/personnage) ou réel (spectateur/comédien).

Ce sont bien deux réalités autonomes qui en composent une troisième : celle de la *représentation au second degré* ; « ces systèmes n'opposent plus présence et distance, mais intègrent les deux³ ». Dans cette simultanéité et cette juxtaposition, la théâtralité au second degré prendra (co)existence. « Ce sont les concepts de proximité, de localisation, de territoire qui sont redéfinis, et non annihilés, par les nouvelles mises en relation du proche et du lointain⁴. »

Cette réunion de deux entités phénoménologiques trouve, peut-être, une explication cognitive dont les fondements se situeraient, comme pour la représentation traditionnelle, dans le concept et les enjeux de l'empathie, ce rapport entre individus, où chacun tient compte de l'autre, allant jusqu'à s'imaginer à sa place.

Le concept d'« empathie » a été introduit au début du xx^e siècle par Theodor Lipps qui, dans un contexte artistique, invente la notion d'*Einfühlung*, mot composé du verbe *fühlen*,

¹ J.-L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 247.

² J. Perriault, *La Communication du savoir à distance*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ J.-L. Weissberg, *op. cit.*, p. 248.

qui signifie « sentir », et du préfixe locatif *ein*, qui se rapporte au « dedans¹ ». Edward Titchener traduira le mot « *Einführung* » par « empathie » et lui donnera le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, éludant quelque peu la dimension esthétique qui sous-tendait l'expression de Lipps pour mettre l'accent sur le rapport à la perception d'autrui.

Depuis, Alain Berthoz et Jean-Luc Petit ont mis en évidence l'importance d'un rapport intersubjectif² qui ne ferait plus appel à l'« autre », représentation, mais bien à l'autre, sujet-actant partageant le même *Umwelt*³. C'est, encore une fois, par l'acte et par le présent du présent, que s'inter-définissent les sujets théâtraux et que s'auto-excitent leurs réalités respectives pour, au final, n'en constituer qu'une : le théâtral. L'intersubjectivité mise en avant par Alain Berthoz et Jean-Luc Petit semblerait donc être une des clefs permettant de comprendre comment se lient les réalités distinctes. De fait, selon eux, l'intersubjectivité, consisterait, pour un sujet

à reconnaître l'autre comme ayant lui aussi, à partir du déploiement des kinesthèses, [...] ce pouvoir de constituer un monde comme il le fait lui-même. Si bien qu'on pourrait fonder la relation avec autrui non sur l'empathie en général, mais sur l'empathie précisément avec les actions d'autrui. Quand nous voyons quelqu'un agir, nous ne sommes pas simplement témoins visuels des mouvements d'un corps. En vérité, nous voyons quelqu'un structurer activement son monde parce que nous-même, déjà, sommes capables de structurer notre monde par des actes⁴.

L'activité du comédien va d'elle-même⁵, celle du spectateur-observateur-participant, a également été établie. De la même façon, les subjectivités de chacun, également partie prenante de l'existence du théâtral, permettent une identification entre eux, le vis-à-vis étant lui aussi, fondamentalement constitutif la réalité globale qu'ils partagent. « L'intersubjectivité serait donc l'acte de la reconnaissance d'autrui comme *capable de* (ce qui implique : libre de ne pas vouloir) *constituer avec nous un monde commun*⁶. » Ne peut-on voir là une des composantes majeures du théâtre ?

Cette conception de l'intersubjectivité va plus loin que la « simple » empathie pouvant exister entre les sujets théâtraux. De fait, elle joue un rôle non négligeable ; le spectateur doit (se doit d')adhérer, par un *process* d'introjection/projection, à la

¹ T. Lipps, « Empathie, imitation intérieure et sensation d'organe », *Archiv für die gesamte Psychologie*.

² A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, op. cit., pp. 241-242.

³ Voir J.-L. Petit, *Solipsisme et intersubjectivité*, Paris, Cerf, 1996, pp. 7-8.

⁴ A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, op. cit., p.243.

⁵ Rappelons que le substantif français acteur vient du latin *actum*, supin du verbe *agere* : « agir ».

⁶ A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, op. cit., p.243.

représentation d'une action, aux dires et aux actes du personnage. Le comédien, quant à lui, se doit d'intégrer et de « sentir » le public. Il lui faut, lui aussi, ressentir ce que ressent l'autre (le groupe de spectateurs) pour que se mette en action l'échange énergétique nécessaire à la constitution du théâtral. L'empathie est peut-être, avec l'acte au « présent du présent », l'un des éléments phénoménologiques majeurs constitutif de cette énergie théâtrale : à la fois effet et cause. Quel est le processus cognitif qui, dans un cadre théâtral, serait la cause de l'appropriation des sentiments d'autrui et, simultanément, permettrait de « sentir », de percevoir l'autre « de l'intérieur », de vivre conjointement *une* réalité partagée, intersubjective ?

Mais de quelle empathie s'agirait-il ? Deux types d'empathie sont bien connus : la variété imitative, contagieuse dite « instructive » d'une part, la variété « intentionnelle », d'autre part. Dans le cas de la première, « te voir pleurer, ou rire, me pousse à pleurer, ou à rire¹ ». Pour la seconde, « te voir pleurer m'incite à te consoler² ». Ces deux formes d'empathies entrent en jeu lors d'une représentation théâtrale.

Il semble que le spectateur soit le plus évidemment soumis au premier type d'empathie. De son côté, le comédien ne peut ignorer la présence d'un regard, d'une « attention », dont il doit tenir compte tout en conservant la charge émotive liée à la fiction et au dispositif théâtral : il reste l'émetteur esthétique fondamental. Cependant, dans la mesure où le spectateur subit davantage que le comédien ce jeu lié à l'empathie puisqu'il s'y abandonne, il devient insuffisant de considérer l'empathie comme unique enjeu de l'engagement des sujets au sein du théâtral. Si un spectateur rétif à la représentation annihile toute possibilité d'adhésion, il reste qu'un comédien pourra toujours recourir à la technique pure : dès lors deux sphères coexisteraient, sans permettre l'émergence d'une quelconque réalité dramatique globale, partagée. L'intersubjectivité (certes, nourrie d'empathie) permet d'aller plus loin.

De fait, l'intersubjectivité fait appel aux « neurones miroirs³ » : dans le cortex prémoteur, les mêmes neurones s'activent indifféremment que ce soit le sujet qui accomplisse l'acte ou que celui-ci assiste à l'accomplissement de l'acte exécuté par un tiers⁴.

¹ D. Andler (sous la direction de), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 2004, p. 630.

² *Ibid.*

³ Identifiés par Giacomo Rizzolatti et son équipe, à Parme, en 1992.

⁴ Voir D. Andler (sous la direction de), *Introduction aux sciences cognitives, op. cit.*, 2004, p. 629.

L'intersubjectivité est une co-construction de la réalité. Loin de s'en tenir à la seule fameuse thèse de l'acrobate, dans laquelle le sujet s'installe mentalement à la place de l'acrobate, ressent la peur ou le vertige, et perçoit donc, seul, les émotions de l'autre, il semble, au théâtre, que les réalités des observants-observés se déterminent mutuellement par auto-excitation, *via* l'intersubjectivité telle que l'ont définie Berthoz et Petit¹.

En effet, il ne s'agit pas uniquement de « se mettre à la place de », mais de croire au monde représenté « comme si » il existait à égalité avec la « réalité proche » du sujet. C'est par la co-existence intersubjective dans l'acte théâtral (de part et d'autre de la scène) que se noue le lien essentiel par lequel peut naître la représentation ; c'est dans le rapport réciproque du sujet à autrui qu'émerge le théâtral. Ce rapport d'intersubjectivités en acte est, peut-être, le fondement phénoménologique de la mise en action bio-chimique du *principe d'adhésion*.

Dans une *représentation au second degré*, l'intersubjectivité dépasse ce rapport interpersonnel mais, comme pour une représentation traditionnelle, il engage un certain nombre d'éléments physiques et psychiques. Ces deux facteurs sont liés au phénomène de participation qui construit la substance même du « présent du présent » théâtral : « Le grand pouvoir du théâtre est celui de la participation². » Cette implication des sujets théâtraux, loin de mettre en jeu une séparation esprit/matière, opérerait leur fusion pour rendre possible le théâtral. En effet, les enjeux cognitifs du *principe d'adhésion* uniraient d'une part, le vu/senti physique du sujet confronté à la perception de sa « réalité proche » et, d'autre part, le perçu/ressenti psychique du sujet face à la (re)représentation d'*une* réalité. Ces modes de fonctionnement coexistent chez le spectateur et le comédien (chacun représentant l'« autrui théâtral » de l'autre) pour constituer la dimension théâtrale globale.

Il semble donc que la réalité théâtrale ne soit pas réductible à une prééminence cognitive de la représentation expliquant son existence. Certes, pour reprendre Diderot, le théâtre est avant tout planches et sueur³, mais la conception matérialiste pure se révèle

¹ A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, *op. cit.*, pp.243-254.

² A. Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, Paris, Librairie théâtrale, 1959, p. 25.

³ Voir D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, 1994, p. 45.

insuffisante pour comprendre, dans leur ensemble, les phénomènes théâtraux. Le théâtre est aussi croyance, « comme si c'était vrai », ce que rappelait Stanislavski¹.

La théorie du *principe d'adhésion* permet de rapprocher ces deux conceptions du théâtre, réconciliant l'idéalisme qui suppose l'autonomie de la dimension spatio-temporelle théâtrale portée dans l'esprit des sujets par l'acceptation d'un temps fictif, et une certaine réalité physique, matérielle. Cette approche conduit à adopter une position philosophique et cognitive médiane laquelle, dans le cadre de la physique, rejoindrait les travaux et tentatives de synthèse entre matérialisme et idéalisme exposés par Heisenberg ou Bohr.

De fait, il existe un fondement physique aux représentations cognitives d'un sujet qui influent elles-mêmes sur ses perceptions de la réalité physique absolue, « essence ultime matérielle² ». Les deux théories de la perception, matérialiste et idéaliste, entrent en co-action dans l'appréhension du réel théâtral, permettant de synthétiser l'idée qu'*une* réalité se constitue telle qu'elle est conçue grâce à l'intervention du *principe d'adhésion*. Cette hypothèse sous-entend un « partage de la constitution. Une action à deux, une action conjointe³ », appelée en théorie de l'esprit, « représentation partagée », ou encore, en termes plus philosophiques, « intersubjectivité », qu'Husserl qualifiera de première en soi⁴.

Pour bien saisir le rapport du sujet à la perception de son environnement, il convient de prendre en compte, ensemble et à égalité, les actions physiques et psychiques qu'il effectue au sein d'*une* réalité. Aucun de ces phénomènes physiques ou psychiques n'est prédominant ; ils s'auto-corrèlent et acquièrent une existence effective dans l'action « qui unifie autour [d'une] intentionnalité propre la variété des processus en jeu⁵ ». Cette réflexion conduit à une unification de la pensée de *l'être au monde*. Certes, « notre cognition émerge de l'arrière-plan d'un monde qui s'étend au-delà de nous, mais qui ne peut être saisi hors de notre corporéité⁶ ». Varela poursuit :

Quand nous avons détourné notre attention de cette circularité fondamentale pour suivre le mouvement de la seule cognition, nous avons découvert que nous ne pouvions y discerner de fondement subjectif, de soi permanent et stable. Lorsque nous avons tenté de trouver le fondement

¹ Voir Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire*, *op. cit.*, pp. 174, 175.

² E. Husserl, *Idée directrice pour une phénoménologie*, *op. cit.*, p. 51.

³ A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, *op. cit.*, p. 245.

⁴ Voir E. Husserl, *Idée directrice pour une phénoménologie*, *op. cit.*, p. 79.

⁵ A. Berthoz, J.-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, *op. cit.*, p. 250.

⁶ F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, *op. cit.*, p. 293.

objectif dont nous pensions encore qu'il était indispensable, nous avons découvert un monde enacté par l'histoire de nos couplages structurels. Finalement, nous avons vu que ces diverses formes d'absence de fondements n'en forment qu'une : l'organisme et l'environnement s'enveloppent et se dévoilent mutuellement dans la circularité fondamentale qui est la vie même¹.

Il permet ainsi, par cette remarque d'inspiration bouddhiste, d'éclairer le rapport du sujet au monde théâtral tel qu'il est envisagé ici. En effet, le *principe d'adhésion* engage ces deux champs phénoménologiques, objectif et subjectif, permettant au sujet de s'inscrire dans sa réalité « omnijective² » (ici théâtrale). Il insiste, en outre, sur le risque consistant à ne considérer que l'une des formes du réel (organisme ou environnement) en négligeant l'autre.

Une synthèse théorique unit les deux phénomènes majeurs de la constitution d'une réalité. En ce qui concerne la part matérielle, cela semble indiscutable malgré les efforts des idéalistes purs. Certains d'entre eux n'hésitent pas même à tirer l'idée de « monde matériel donné » vers des concepts proches de la science-fiction, soutenant, par exemple, la thèse des « univers multiples » dans laquelle la réalité dépendrait des choix du sujet. De fait, choisir le « oui » ou le « non » ne « ferme pas », à l'autre option, la possibilité de s'actualiser ; mieux, cette autre option s'actualiserait, conjointement, ailleurs, dans un univers parallèle³ ! Après tout, pourquoi non ? Il reste que cette théorie est tombée en désuétude. Malgré des bases mathématiques solides, pour représenter l'univers réel global, elle faisait appel à une fonction d'onde

d'une complexité gigantesque, qui n'est jamais "réduite" mais se scinde sans arrêt en branches dont chacune représente un univers tel que nous le concevons. Les mathématiques de cette fonction d'onde globale sont telles que les différentes branches ne peuvent interagir, si bien que nous n'avons pas conscience de l'existence des autres branches (et donc des autres nous-mêmes)⁴.

Cet extrémisme de la pensée idéaliste apparaît aussi excessif que le « rien n'existe en dehors du visible » porté par un matérialisme radical, même s'il est admis qu'un fondement matériel préexiste à toutes nos représentations. En tout état de cause, il semblerait que ce fondement matériel agisse conjointement à l'action de la conscience du sujet pour (lui) manifester *une* réalité. C'est ce qu'a montré l'analyse des re-représentations

¹ *Ibid.*

² M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 159.

³ Cette thèse a été avancée par l'Américain Hugh Everett, en 1957.

⁴ S. Ortolí, J.-P. Pharabod, *Le Cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?*, *op. cit.*, p. 110.

théâtrales pour lesquelles on a vu que le dispositif mis en œuvre n'influe que peu sur l'émergence du théâtral lui-même.

Sans aller jusqu'à mettre en doute le rôle de la conscience, une question demeure : existe-t-il des schèmes cognitifs qui interviendraient dans la perception d'une réalité par un sujet ? Quels sont donc les enjeux biochimiques d'un tel engagement dans la lecture et l'adhésion à une réalité autre que la « réalité proche » du sujet, à une réalité théâtrale, représentée ou re-représentée ?

TROISIEME PARTIE

MISE EN EVIDENCE DU *PRINCIPE D'ADHESION* PAR UNE EXPERIENCE

IN VIVO DE REPRESENTATION AU SECOND DEGRE

Il me semble que ces moments d'*illusion parfaite* sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans la discussion littéraire. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple, une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma.

(Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. p. R. Fayolle, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 59.)

CHAPITRE PREMIER

LA PRE-EXPERIMENTATION

Il peut sembler logique que les fonctions physiologiques d'un sujet spectateur soient affectées lors d'une représentation théâtrale. Une porte qui claque sur scène, un cri, certains propos de l'un des personnages rappelant au spectateur sa propre expérience, beaucoup d'autres phénomènes encore, on peut l'imaginer, agissent immédiatement sur le sujet. Au-delà de la réaction physiologique liée au réflexe, dans le cadre de l'appréhension d'une image sciemment construite (mise en espace), ne peut-on mettre en évidence un marqueur physiologique significatif pour tous les sujets possibles confrontés à cette image ?

Tout cela apparaît de l'ordre de l'intuition, du postulat, il s'agit dans un premier temps de vérifier dans quelle mesure la représentation théâtrale agit physiologiquement sur le sujet-spectateur. Il convient donc, tout d'abord, de déterminer la dynamique de cette activité, indépendamment des variations de la fréquence cardiaque, afin d'étudier comment elle évolue au cours d'une représentation, en fonction d'événements prédéterminés : effets de mise en scène, de lumière, effets textuels...

Cette pré-expérimentation a donc pour but de confronter l'observation scientifique à des faits soupçonnés d'un point de vue phénoménologique et reconnaissables par tous du point de vue de l'expérience propre. Qui n'a pas sursauté dans son fauteuil lorsque Hamlet frappe de son épée le rideau derrière lequel se cache son beau-père ? Qui n'a pas tressailli d'effroi au cri de Médée, mère infanticide ? Pour évoquer ces relations troubles entre réel et fiction, les phrases sibyllines, voire mystiques, ne suffisent pas. Il y a mieux, à la fois plus grand et plus près de nous, plus impalpable et pourtant essentiellement là : notre cœur, organe fondamental, et ses réactions évidemment liées au cerveau, dont le rôle est primordial pour l'inscription du sujet au sein de sa réalité. L'étude des variations cardiaques

lors d'une représentation théâtrale sera donc une première piste pour permettre d'aller, plus précisément, vers le cerveau, siège présumé de l'adhésion.

La pré-expérimentation a donc pour objet d'ouvrir la voie à une étude et à une expérience plus large. Cette piste recherchée permettra, si elle est validée, de trouver des indices avant d'utiliser des images par rayonnement magnétique fonctionnelles (I.R.M.f.) du cerveau du sujet-spectateur.

À LA RECHERCHE D'UNE PISTE.

À propos de l'adhésion à « l'effet de théâtre », André Pascaud, responsable des relations avec le public du Théâtre national de Strasbourg¹, dit :

Je me range plus du côté de l'adhésion. Bien sûr que l'on projette des choses sur la scène lors de la représentation.

Par exemple, une des grandes émotions que j'ai eue au théâtre, c'était lors d'un spectacle de Kantor. Quand le spectacle commençait, une porte s'ouvrait en fond de scène et les comédiens entraient. À ce moment là, c'était une humanité entière qui arrivait. J'ai eu l'impression de voir se lever des générations, vraiment. On est là, précisément dans une adhésion totale et certainement pas dans une identification. Peut-être y a-t-il eu certains spectateurs qui ont réagi très violemment, qui se sont identifiés, mais ça reste assez rare. L'adhésion me semble mieux correspondre à un état habituel au théâtre.

Ce phénomène est une vérité théâtrale reconnue, mais qu'en est-il d'un point de vue scientifique ?

Il s'agit donc, en reprenant une technique mise au point lors d'une étude sur le sommeil², de déterminer si l'activité cardiaque du sujet-spectateur peut servir de marqueur potentiel dans le cadre d'une représentation théâtrale.

Il a semblé opportun d'employer l'HRV³ comme marqueur. Avec l'outil des graphiques, « Poincaré plot », il a été possible de déterminer des marqueurs sur les événements déterminés *a priori* par les expérimentateurs (mise en scène, éléments textuels). En effet, ces travaux ont mis en évidence l'existence d'une mesure dynamique de variabilité

¹ Entretien avec Andrée Pascaud, réalisé le 13 juillet 2007 par nos soins (voir entretien dans son intégralité, annexe 29).

² H. Otzenberger, C. Simon, C. Gronfier and G. Brandenberger, « Temporal relationship between dynamic heart rate variability and electroencephalographic activity during sleep in man », in *Neuroscience*, 229, 1997, pp. 173-176.

³ Heart Rate Variability (variabilité du rythme cardiaque).

de fréquence cardiaque, en appliquant la technique de « l'auto-corrélation » des intervalles repérables entre deux battements cardiaques (RR).

L'auto-corrélation correspond à la mise en rapport d'une valeur (battement cardiaque noté temporellement) et de sa suivante, rapportée à la première. Cette auto-corrélation est ensuite reportée graphiquement sous forme de « Poincaré plot », lesquels illustrent une série de variables temporelles : $x_1 \dots x_2 \dots x_n$, où x correspond à une pulsation cardiaque, autrement transcrite en $R_1 \dots R_2 \dots R_n$.

Les marqueurs physiologiques, corrélats d'événements théâtraux repérés *a priori* et d'évolution de la dynamique cardiaque permettront de signaler l'impression physique du sujet par le théâtral, donc, peut-être des engagements neurologiques, au-delà même de la perception consciente du sujet :

YB : Vous pensez que ces évolutions physiologiques peuvent dire autre chose que les perceptions conscientes ?

AP : L'écart entre les deux me semble intéressant, en effet, l'écart entre ce que percevra consciemment la personne et le reste. Mais la mémoire fait ce travail là. Je me souviens de quelqu'un qui était sorti furieux d'un *Roi Lear*, disant que ce n'était pas bien ou qu'il s'y était ennuyé et reconnaissant dix années après que c'est le *Lear* dont il se souvient¹.

Que se passe-t-il d'un point de vue cognitif lorsque mon cerveau de spectateur accepte de croire que la métaphore proposée, (re)présentée sur scène, est une forme de réalité selon laquelle certains effets physiologiques pourraient laisser penser que je crois (que j'adhère à une certaine forme de réalité) alors que je sais pertinemment que c'est faux ? Quels sont donc ces effets physiologiques, et surtout, comment les mettre en évidence ?

Se contenter de recourir aux RR sous forme de moyenne, pour dégager une tendance, aurait présenté le risque d'une dilution de l'action du phénomène théâtral. Aussi, il a fallu utiliser la dynamique cardiaque en étudiant ses variations dans le temps relativement aux événements théâtraux dégagés *a priori*.

Ainsi, nous avons recouru à ce qu'il est convenu de nommer « l'outil corrélation de deux variables » ou mesures, en d'autres termes, l'auto-corrélation de l'activité cardiaque.

¹ Entretien avec Andrée Pascaud.

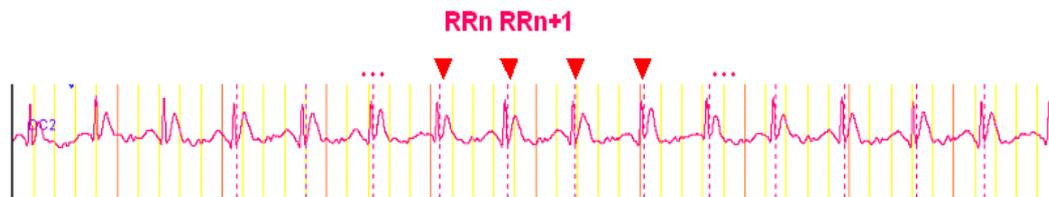
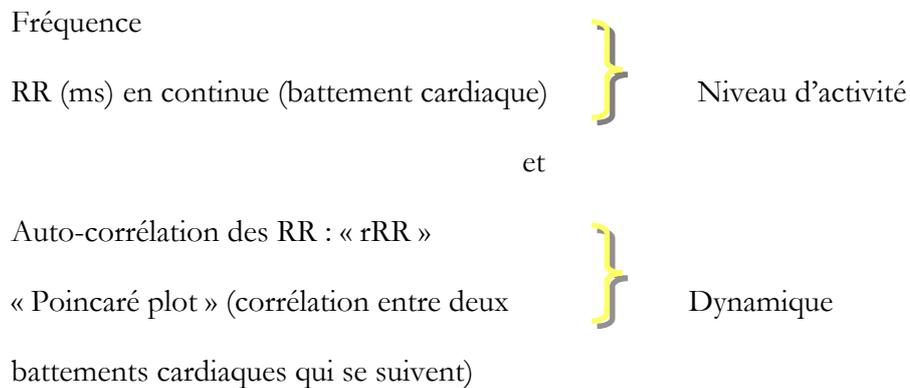


Fig. 5. L'activité cardiaque comme marqueur potentiel

Pour bien saisir la différence entre le niveau d'activité cardiaque et la dynamique cardiaque, utilisée dans la pré-expérience, il faut considérer par minute le niveau d'activité et la dynamique :



Dans le cadre de la pré-expérimentation, établie pour la mise en évidence du *principe d'adhésion*, les indices des variations d'activité cardiaque (repérés par E.C.G.) devront être mis en rapport avec les phénomènes théâtraux sélectionnés *a priori* dans le déroulement de la représentation. Ainsi seront pris en compte les effets textuels, de mise en scène, de lumière, etc. (point de vue objectif, extérieur au sujet).

D'autre part, les variations de la dynamique cardiaque relatives à ces effets objectifs seront confrontés aux évolutions de la dynamique cardiaque relatives aux éléments du spectacle repérés par le sujet lui-même, à ceux qu'il considère comme particulièrement stimulants et qu'il aura estimés comme tels à l'issue de la représentation (point de vue subjectif).

Depuis un tel cadre général inspiré à la fois par la psychologie de la forme, les dynamiques non-linéaires en mathématiques et une phénoménologie concrète, incarnée et soucieuse de l'enraci-

nement dans le monde, les recherches du neurobiologiste [Varela] vont se focaliser sur l'importance d'une méthodologie réglée en première personne pour l'étude de la dynamique neuronale. C'est dans la réduction et son critère d'évidence intuitive que l'auteur décèle l'impulsion d'une démarche renouvelée qui met au centre les vécus du sujet en première personne et la description méthodologique par le sujet de son expérience en corrélation avec l'étude en troisième personne des assemblées neuronales¹.

Il semble évident, pour tout un chacun, que la dimension spatio-temporelle théâtrale est susceptible d'induire des particularités (phénoménologiques, énergétiques, physiologiques...) qui permettent à un sujet-spectateur de réagir à la représentation, de s'émouvoir de la fiction ou même d'adhérer à la représentation *au-delà* de ce qu'il voit. Tout semble fonctionner comme si la « mise en représentation » d'une réalité (en l'occurrence théâtrale) engageait, chez le spectateur, des *process* cognitifs particuliers qui le conduisent à « accepter pour vrais » certains moments de la représentation, à tel point, comme cela a été relevé précédemment dans le théâtre antique, qu'on a pu signaler des excès de terreur (d'adhésion à la réalité représentée), lesquels auraient provoqué l'avortement de femmes et le décès de jeunes enfants.

La « croyance », l'adhésion du sujet à la dimension spatio-temporelle théâtrale, porte peut-être, dans ses manifestations cognitives, l'une des clefs de ce phénomène qui permet au sujet d'appréhender une « réalité » au-delà de celle que lui révèle sa vision (ses sens, dans une terminologie plus platonicienne). Il s'agit, en d'autres termes, tout d'abord, de percevoir, que le sujet se soumet à l'acte de perception tel qu'il est défini par Littré : « Acte par lequel l'esprit aperçoit l'objet qui fait impression sur les sens », ce qu'il illustre en recourant à Rousseau : « Toutes nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge² » et à Destutt de Tracy : les « perceptions de nos cinq sens ne sont que des modifications intérieures de notre être, qui ne nous donnent aucune connaissance de ce qui les cause³ ». Il serait possible de compléter cette définition par, entre autres, la sentence de Berkeley issue de ses *Principes de la connaissance humaine* : « Être c'est percevoir et être perçu. »

Le *principe d'adhésion* est donc étroitement lié à l'inscription du sujet au sein de sa réalité. Gérard Tiry, dans *Approches du réel*, synthétise cette idée en une formule : « La subjectivité de nos représentations mentales sont nos meilleures approches du réel⁴. » Nous

¹ N. Depraz, *La Conscience : approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, op. cit., p. 140.

² Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, p.p. F. et P. Richard, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1964, p. 103.

³ A. Destutt de Tracy, *Institut. Mémoires de morale et de politique*, Paris, Baudoin, 1798, t. I, p. 315.

⁴ G Tiry, *Approches du réel*, Paris, L'Harmattan, 2002, P. 45

sommes responsables de nos représentations et de nos images du monde qui sont des processus actifs.

Il semble donc évident que le rôle du vécu du sujet et son profil culturo-physico-psychologique intervient de façon plus ou moins importante dans la question de l'adhésion. La pré-étude menée ici tient essentiellement compte de données physiologiques afin de dégager des pistes pour une mise en évidence neuro-anatomique du *principe d'adhésion*.

Il reste que ce principe, pour être repéré, doit être circonscrit dans l'espace et dans le temps, seul moyen de ne pas le diluer dans les autres phénomènes relatifs à l'inscription d'un sujet dans une réalité. Le théâtre apparaît donc là comme un « tube à essais » du réel, particulièrement riche en possibilités d'exploration des relations fondamentales qui permettent la construction d'un espace-temps cohérent pour l'existence de la fiction au sein du « réel proche » des spectateurs et des comédiens. De fait (comme le montre, avec force effets visuels dans le domaine cinématographique¹, *Matrix* des frères Wachovski), l'essentiel est « en effet la possibilité même de faire monde² ». S'inscrire dans une réalité, accepter pour vrai le monde qui est « fait monde » par chacun, c'est adhérer à ladite réalité, c'est activer des éléments physiologiques propres à la vie, ou à tout le moins relatifs à la réalité au sein de laquelle le sujet est en acte (ce qui paraît évident pour le comédien, plus complexe pour le spectateur³).

Ces « traces physiologiques » sont-elles repérables dans le cadre de la réalité théâtrale ? Il ne s'agit pas, bien entendu, de rechercher une réponse cardiaque (prévisible) du spectateur lorsqu'une porte claque sur scène, mais bien de repérer un dynamisme de l'évolution cardiaque (résultat statistique) en relation avec les phénomènes théâtraux. Cette réponse relevée grâce à l'E.C.G. lors de l'expérience sera-t-elle assez significativement corrélée aux éléments théâtraux prédéterminés pour ouvrir une première piste permettant de mener à l'expérience finale ? Celle-ci mettra en jeu les réponses cardiaques objectives relevées par l'enregistreur cardiaque portatif (Holter), et les données subjectives soulignées par le sujet, lesquelles seront, lors de l'expérience finale, confrontées aux informations

¹ Domaine, lui aussi, comme le théâtre, soumis à l'importance de l'adhésion du spectateur. Au cinéma, en revanche, cette adhésion n'est pas co-constituante de la réalité fictionnelle mais elle lui octroie, pour le spectateur, l'épaisseur du réel.

² É. Dering, Introduction in *Matrix machine philosophique*, op. cit., p. 13.

³ Voir *infra* IV, 1, « L'énergie du théâtral », p. 213-253.

neurologiques fournies par l'analyse des images obtenues par résonance magnétique fonctionnelles (I.R.M.f¹).

Que se passe-t-il donc d'un point de vue cognitif lorsque le spectateur accepte de croire que la métaphore proposée, (re)présentée sur scène, est une forme de réalité à laquelle certains effets physiologiques pourraient montrer qu'il croit alors qu'il sait pertinemment, par ailleurs, que c'est une fiction ?

LA PRE-EXPERIENCE.

Cette expérience nous a essentiellement permis de dire qu'il était possible d'utiliser l'activité cardiaque, qu'elle pourrait nous donner des informations et qu'il fallait corrélérer cette activité avec des événements qui se passent sur scène et qui seraient à l'origine de ce déplacement d'une réalité vers une autre².

Équipés d'un enregistreur cardiaque portable, petit boîtier relié à des électrodes branchées à des endroits clés sur la poitrine et qui enregistrent le rythme cardiaque, quatre sujets-spectateurs, deux hommes et deux femmes, assistèrent à une représentation théâtrale. La pièce, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, était mise en scène par Stéphane Braunschweig au Théâtre national de Strasbourg. L'expérience eut lieu lors des représentations du 20 et du 23 septembre 2006, en soirée.

Les sujets équipés de Holter, sous leurs vêtements, se mêlèrent au public pour assister à la représentation comme n'importe quel autre membre de l'assistance. La seule différence, majeure, était que leurs variations cardiaques étaient enregistrées par l'appareil afin de pouvoir retracer l'évolution dynamique de l'E.C.G. du sujet (grâce au « Poincaré plot ») face à la représentation théâtrale. Il permettait aussi de relever précisément les moments de changements physiologiques dont la réponse cardiaque est un des indices majeurs.

Cette partie du travail, portant sur la mesure de l'évolution de la balance sympatho-vagale³ du sujet face à la représentation selon les phénomènes théâtraux qui sont

¹ Les données i.r.m.f. sont analysées au moyen du logiciel spm5 (<http://www.fil.ion.ucl.ac.uk/spm/>) sous Matlab 6.5 (<http://www.mathworks.com/>).

² Entretien avec Marie Noëlle Metz-Lutz, neurologue, réalisé le 2 avril 2008 par nos soins (voir entretien dans son intégralité, annexe 32).

³ Cette expression est composée de deux termes : Sympathique qui est l'un des deux systèmes nerveux régulateurs de la vie végétative, l'autre étant le parasympathique, ou vagal. L'excitation sympathique accélère le cœur, augmente la tension artérielle, dilate les bronches et ralentit les contractions du tube digestif. Le

(re)présentés, est totalement indépendante d'une quelconque volonté ou état du sujet (mis à part, bien entendu, son humeur, son état de santé physique, psychologique, etc.). Pour équilibrer cette « objectivité », il était important de tenir compte du sujet lui-même, plus précisément de son (re)senti sur ce « qu'il vient » de voir / percevoir. Pour ce faire, des questionnaires¹ leur ont été proposés après l'expérience. Ce point de l'expérience, loin d'être anecdotique, pourra même se révéler fondamental :

Aujourd'hui, le réinvestissement de la démarche phénoménologique husserlienne dans une « neurophénoménologie » amène l'auteur à se situer sur le plan de la méthodologie en première personne qu'elle livre de par l'attitude pratique que révèle l'opération de réduction².

Plus loin, Nathalie Depraz ajoute des éléments de comparaisons psychophiologiques qui permettent de bien saisir l'importance du recours à une étude à la première personne :

La combinaison entre première et troisième personnes n'est pas symétrique, puisque la seconde est subordonnée à l'évidence interne générée par la première. En ce sens, la proximité méthodologique de James avec Stumpf relève davantage d'une antisymétrie que d'une similarité stricte. En effet, ce dernier voit dans l'expérimentation en troisième personne la base scientifique à partir de laquelle il convient de prendre en compte la corrélation avec les vécus du sujet³.

Inversement à Stumpf et en accord avec James, dans l'étude menée ici, la part de la première personne est, phénoménologiquement, primordiale. En revanche, on retrouve empiriquement, avec Stumpf, le rôle premier de l'expérience à la troisième personne, scientifique, qui sera pondéré par les corrélats à la première personne. On peut donc dire que Stumpf illustre l'empirisme transcendantal infléchi empiriquement alors que James adopte la posture de l'empirisme transcendantal dans son inflexion psycho-phénoménologique, voire métaphysique.

En effet, « le point essentiel est de bien saisir le projet du monde que nous sommes. Ce que nous avons dit plus haut du monde comme inséparable des vues sur le monde doit nous aider ici à comprendre la subjectivité comme inhérence au monde⁴. » C'est ainsi qu'il est fondamental, pour la validité d'une telle expérience sur l'humain et sur sa faculté d'adhérer à un monde, de tenir compte du sujet lui-même, de ses sentiments sur ce monde,

parasymphatique (vagal) a une action inverse. De l'équilibre entre les deux résulte le fonctionnement normal de l'organisme.

¹ Voir l'exemple du Questionnaire post-expérience de la mise en évidence du *principe d'adhésion*, annexe 25.

² N. Depraz, *La Conscience : approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, op. cit., pp. 139-140.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 463-464.

indépendamment des résultats physiologiques et/ou neurologiques obtenus. Il faudra ensuite tenter de corrélérer ces deux résultats (objectifs et subjectifs), afin d'obtenir des informations significatives sur l'action physiologique du phénomène théâtral. C'est là le véritable enjeu de cette pré-expérience, enjeu que Francisco Varela avait perçu lorsqu'il écrivait :

La corporéité implique que l'entité cognitive a – par définition – une perspective. Cela signifie que ses liens avec l'environnement ne sont pas « objectifs », indépendants de la situation, des attitudes et de l'histoire du système. Bien au contraire, ces liens dépendent étroitement de la perspective établie par les propriétés sans cesse émergentes de l'agent lui-même, et du rôle joué par ces redéfinitions dans la cohérence du système entier¹.

Le questionnaire auquel étaient soumis les sujets à la fin de la représentation a permis, lors du dépouillement des résultats, de « marquer » les phénomènes subjectifs majeurs qu'il avait lui-même repérés (intérêt pour tel ou tel comédien, pour un effet de mise en scène ou pour tel élément textuel particulier, résonance d'un moment théâtral avec un événement vécu, etc.).

Les éléments objectifs sont ensuite reportés dans un tableau dont les résultats seront pondérés par les événements subjectifs. Le tableau se découpe en fonction des phénomènes théâtraux principaux en les repérant précisément dans le temps de la représentation. Chacun de ces tableaux donne une lecture assez précise des phénomènes théâtraux liés à la représentation et serviront à relever les moments forts de la pièce pour tenter de les corrélérer avec les modifications cardiaques repérées par l'enregistreur cardiaque. En effet, à chacun de ces phénomènes signalés sera attribuée une valeur en intensité graduée de 1 à 4 ; cette graduation sera ensuite confrontée à l'évolution cardiaque pour tenter de montrer s'il y a, ou non, corrélation.

Seize phénomènes théâtraux majeurs ont été repérés pour découper la représentation :

¹ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, op. cit., p. III.

	Événements théâtraux.
T0	Scène vide.
T1	Entrée personnage (seul en scène).
T2	Mouvement groupe de personnages (+ de 2).
T3	Voix faible.
T4	Voix « normale » (volume).
T5	Voix forte.
T6	Cri.
T7	Mouvement très dynamique personnage(s).
T8	Lumière très faible.
T9	Lumière normale.
T10	Lumière forte.
T11	Effet théâtral (projection vidéo, changement de décor à vue, etc.).
T12	Personnage seul en scène.
T13	Son off.
T14	Entrée personnage (plusieurs en scène).
T15	Sortie personnage.
T16	Effet textuel (humour repéré par réaction du public, dureté des propos, etc.).

Tableau 2. Les événements théâtraux

Tous ces phénomènes sont repérés temporellement sur l'enregistrement vidéo de la pièce ; ils sont ensuite reportés dans un tableau. Ainsi, par exemple, pour le spectacle du 23 septembre 2006, à partir de 19 heures 55, deux sujets assistèrent à la représentation. Les événements sont « time codés », ce qui permet de les repérer dans le temps lors des deux premières minutes et 27 secondes, ce qu'illustre l'exemple ci-dessous¹ :

¹ Voir annexe 27 (tableau complet).

Temps de la pièce.	Événements théâtraux.
00.00.00	T0, T8.
00.00.15	T1, T8
00.01.00	T9, T11
00.01.03	T2, T9
00.01.16	T9, T12
00.01.22	T2, T9
00.02.27	T2, T9, T11

Tableau 3. Extrait du tableau des événements théâtraux « time codés »

Ce travail rend compte du déroulement de la représentation et de la mise en scène. Dès lors, il devient possible de mettre en regard des événements théâtraux subjectifs avec le niveau d'activité cardiaque enregistré. Pour ce faire, la première partie du travail a consisté à répondre à des questions méthodologiques. En effet, il était nécessaire de s'interroger sur l'identification des corrélats neurophysiologiques, sur la caractérisation temporelle du phénomène étudié, mais aussi sur le décours temporel du processus cognitif (oscillation de la conscience¹), comme sur l'identification de l'activité cognitive (marqueurs physiologiques).

Les événements théâtraux (mise en scène et textuels) semblent, en effet, être des phénomènes permettant de marquer l'évolution de l'activité cardiaque, donc l'implication physiologique d'un sujet au sein d'une représentation.

YB : Pensez-vous que le public puisse croire à la représentation ?

AP : Il y a des spectacles qui ont joué là-dessus, sur illusion/réel. Je me souviens, c'était sur *Comment construire un univers ?* de Philip K. Dick. La mise en scène jouait beaucoup sur illusion et réel, avec des bruits. Par exemple, on entendait un bruit d'autocar, la scène donnait presque sur le trottoir (réel) qu'on voyait au travers d'une vitre. Il y avait effectivement un autocar qui passait, avec des têtes de Mickey qui apparaissaient. Il y avait des bruits de pompier et on ne savait pas si les sons faisaient partie du spectacle ou étaient à l'extérieur. Ça jouait beaucoup là dessus et ça réussissait.

Ici, au T.N.S., dans mon travail, des gens m'ont déjà dit combien ils ont été terrorisés ou bousculés par ce qu'ils avaient vu².

¹ Voir *infra*, p. 213-253 et particulièrement p. 214-225.

² Entretien avec A. Pascaud.

Avant de passer à la pré-expérience à proprement parler, il a fallu concevoir une condition de contrôle. La stimulation audiovisuelle théâtrale paraissait suffisamment forte et importante pour s'avérer significative. De fait, le mouvement, l'action, l'intention et la verbalisation indiquent des repères empiriques et phénoménologiques clairs, susceptibles d'être ensuite analysés à l'aune des résultats physiologiques.

Questions soulevées pour la mise en place du protocole expérimental	Problèmes résolus	Prospectives et projets
Identification des phénomènes par des marqueurs physiologiques ?	Événements quasi imprévisibles, d'occurrences variables, repérés précisément sur la vidéo du spectacle	Mise en place d'une condition spécifique : théâtre vs séquences vidéo.
Ces phénomènes entraînent-ils une modification de l'activité cardiaque ?		Les phénomènes théâtraux majeurs précisément repérés et relevés dans le temps sur la vidéo des spectacles en sus du <i>time coding</i> des éléments subjectifs relevés par le sujet lui-même dans le questionnaire.

Tableau 4. Les enjeux globaux de la pré-expérience

De plus, les effets théâtraux repérés *a priori* sont conçus par le metteur en scène qui se fait donc guide, tout au long du spectacle ; s'il s'avère que le sujet-spectateur réagit de façon significative, d'un point de vue cardiaque, aux événements théâtraux qui lui sont proposés, il se fait alors manipulateur.

YB : Pouvez-vous, en tant que metteur en scène, identifier *a priori*, lors de la conception d'un spectacle, les événements théâtraux qui auront, très certainement, des effets sur la majorité du public ? Une sorte de système pouvant aller jusqu'à l'utilisation de « ficelles » dramatiques ?

SB : Je pense qu'un bon metteur en scène, c'est quelqu'un qui anticipe la réception. On doit donc faire en sorte que la majorité, les 4/5^e du public, se retrouve au rendez-vous. Chaque moment, dans un texte est un moment qui va donner une nouvelle information. Si on ne la donne pas bien, on perd le spectateur. Je ne sais pas si ce sont des ficelles ; les ficelles ne sont pas très intéressantes, mais au-delà des ficelles, « cousues de fil blanc », une bonne représentation doit faire passer tout le public par le même chemin. Ce qui n'empêche pas le public de vivre ce chemin de façon très différente d'un spectateur à l'autre. Je ne suis pas pour un théâtre où on met en place un dispositif de chemins multiples et chacun construit son chemin à l'intérieur, non ! Pour moi, ce n'est pas ça, le théâtre. Je préfère dire, on met en place un chemin et chaque spectateur le vit différemment. Ça permet de dire que le chemin est un certain point de vue, une certaine direction, et le spectateur est conduit dans ce chemin qu'il peut, aussi, refuser. Au théâtre, le seul moyen de refuser vraiment le chemin, c'est de décrocher l'attention et donc de s'ennuyer. L'ennui est une défense par rapport au chemin proposé

par le metteur en scène ; une défense ou une réaction par rapport au fait que le chemin est mal tracé¹.

Enfin, et cela procède aussi de ce que nous venons de voir, il convient de ne pas sous-estimer l'importance de la « méthodologie à la première personne » telle que la met en œuvre le questionnaire post-expérimental ; « le réinvestissement de la démarche phénoménologique husserlienne dans une “neurophénoménologie” amène l'auteur à se situer sur le plan de la méthodologie en première personne² ». L'analyse des données théâtrales peut alors ouvrir des pistes physiologiques des plus intéressantes.

En effet, en tenant compte des variables phénoménologiques identifiées sur le DVD du spectacle (comme les variations des lumières, de leur intensité, le niveau sonore des voix, le nombre de personnages présents, les entrées ou sorties, les mouvements des personnages sur le plateau, le sens du texte, les effets scéniques, les réactions du public ou encore les variables subjectives signalées par les sujets eux-mêmes), on peut obtenir des informations importantes transposables.

Au-delà des données phénoménologiques, des faits physiologiques apparaissent grâce à l'utilisation de l'enregistreur cardiaque. Une question majeure demeure : les phénomènes théâtraux repérés sur la vidéo sont-ils suffisamment corrélés aux éléments physiologiques révélés par l'E.C.G. ?

LES RESULTATS.

Cette condition spécifique relative à la pré-expérience permet ainsi de se rapprocher au plus près de la phénoménologie de la dimension théâtrale au sein de laquelle s'inscrit le sujet afin de tenter de mettre à jour une corrélation entre la phénoménologie et une dynamique physiologique.

En confrontant les données ainsi obtenues, on obtient, par exemple pour un sujet, entre 20 h 30 et 21 h :

¹ Entretien avec Stéphane Braunshweig, metteur en scène, directeur du théâtre national de Strasbourg, réalisé le 28 septembre 2007 par nos soins (voir entretien dans son intégralité annexe 30).

² N. Depraz, *La Conscience : approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, op. cit., p. 141.

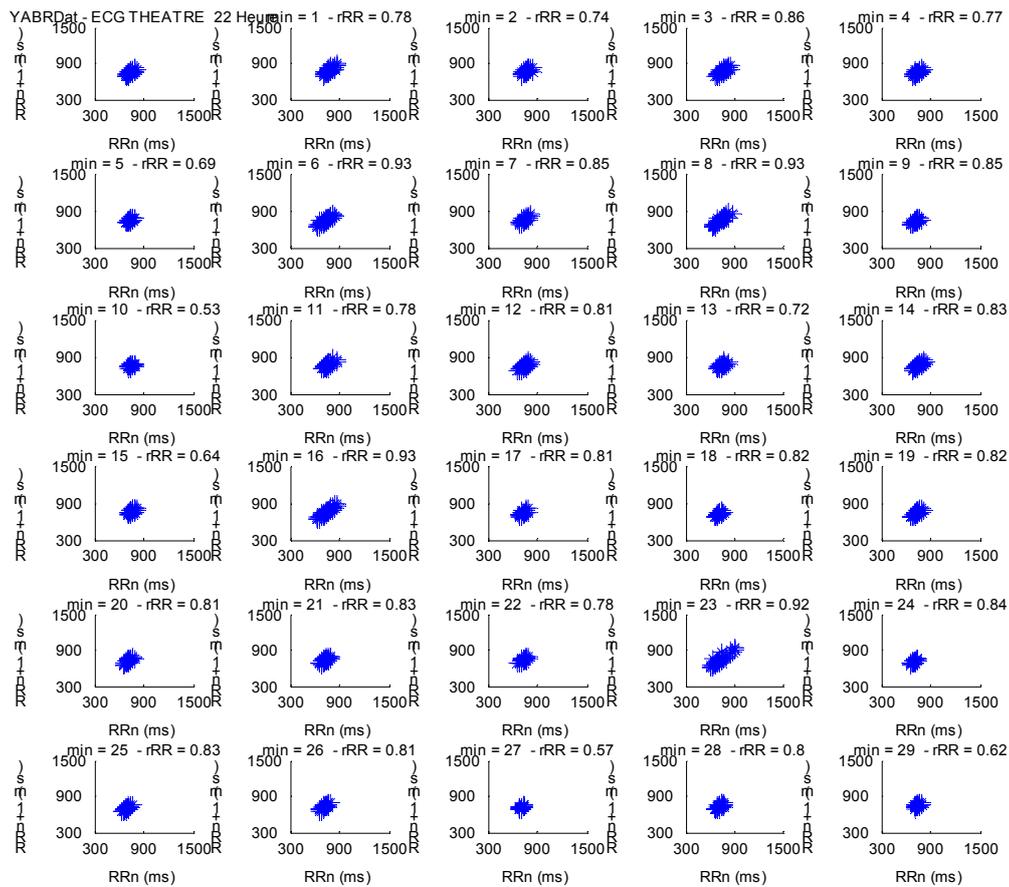


Fig. 6. Graphiques de Poincaré

Dans ce tableau, rendant compte de la première demie heure du spectacle (20 h 30-21 h), les graphiques Poincaré rendent compte minute par minute de l'évolution dynamique cardiaque du sujet-spectateur au cours de la représentation. L'auto-corrélation des intervalles RR (battements cardiaques) caractérise la dynamique de l'activité cardiaque. Une auto-corrélation plus forte est illustrée par un plus grand étalement du nuage de points (par exemple les minutes 16 et 23). Une valeur plus faible se traduit par un nuage de points moins étiré (comme pour les minutes 10 et 27).

Ce tableau donne donc une vision dynamique de la réception des phénomènes théâtraux à partir de laquelle a pu être effectuée une corrélation dont le coefficient est compris entre 0 et 1 : les résultats proches de 0 indique l'absence de lien efficient, une corrélation nulle ; les résultats approchant de 1, une corrélation significative. La représentation de ces résultats sur le « graphique Poincaré plot » montre les points représentant les variables qui s'étirent et s'alignent sur une droite.

Pour cette étude et au regard du nombre d'occurrences (3), l'événement sera considéré comme corrélé à partir de 0,17 (indiqué dans le tableau qui suit par *) et fortement corrélé à partir de 0,21 (soit **).

Tout cela se traduit ainsi :

	S1	S2	S3
Coeff. corr.			
Sub / rRR	0,34**	-0,09	0,04
Sub / RR	0,26**	0,44**	-0,22**
Sub / Freq	-0,27**	-0,41**	0,22**
SomT / rRR	0,02	-0,02	0,03
SomT / RR	-0,10	0,17*	-0,21**
SomT / Freq	0,10	-0,16	0,22**
Tex+The / rRR	0,05	-0,02	-0,04
Tex+The / RR	0,18*	0,31**	-0,14
Tex+The / Freq	-0,15	-0,30**	0,14
Tex+Th+Voi / rRR	0,04	-0,03	0,01
Tex+Th+Voi / RR	0,16	0,15	-0,24**
Tex+Th+Voi / Freq	-0,14	-0,15	0,24**
Mouv Pers / rRR	-0,09	0,10	0,03
Mouv Pers / RR	-0,22**	-0,27**	-0,04
Mouv Pers / Freq	0,21**	0,27**	0,05

Tableau 5. Les corrélations

Ce tableau présente le niveau des corrélations existant entre les événements théâtraux et leur possible répercussion physiologique : la variabilité cardiaque (rRR : l'autocorrélation des intervalles RR, RR : la valeur moyenne des intervalles RR, et Freq : la fréquence moyenne).

Les valeurs repérées par un astérisque signalent que celles-ci sont significativement corrélées. Dans chaque ligne, pour chacun des trois sujets-spectateurs¹ (S1, S2 et S3), plusieurs événements ont été confrontés afin de mesurer l'éventuelle corrélation existant entre eux.

Ainsi « Sub » marque l'appréhension subjective du sujet-spectateur relevée grâce au questionnaire auquel il a répondu après le spectacle et à partir duquel ont été repérés les événements théâtraux correspondants (comme la préférence pour tel ou tel comédien, l'intérêt pour un effet de mise en scène en particulier ou encore un moment spécifique du spectacle qui l'a particulièrement touché). « Tex » marque les moments où le texte de la pièce s'est avéré particulièrement « fort », moments déterminés par les réactions du public en général (rires, mouvement collectif, etc.). « The » correspond à l'ensemble des effets théâtraux ou de mise en scène, « Voi » signale le volume de la voix proférée sur la scène. « Mouv Pers » relève l'ensemble des déplacements des personnages et leur intensité (courts/longs, rapides/lents...). « Som T », ensuite, rend compte de l'ensemble de ces événements théâtraux qui seront corrélés avec les RR et les rRR, c'est-à-dire d'une part avec le temps existant entre deux battements cardiaques (RR) du sujet-spectateur et d'autre part avec la corrélation entre un battement et son suivant (rRR). Enfin, « Freq » correspond à la fréquence cardiaque du sujet-spectateur, qui est l'inverse des RR : plus la fréquence est élevée plus les RR sont faibles.

L'étude attentive de ce tableau des corrélations permettrait, semble-t-il, d'illustrer le *principe d'adhésion*, en mettant en évidence les effets physiologiques possibles d'une représentation. En effet, ici, une réponse est patente pour 19 événements sur les 45 recherchés. 17 sont significativement corrélés, 2 sont tout juste corrélés, respectivement indiqués dans le tableau par les signes (**) et (*). On remarque, en outre, que la plupart des corrélations significatives figurent dans la colonne des « Sub » (7/9), ce qui tendrait à confirmer ce que nous avons pressenti, après Varella, lors du montage de cette pré-

¹ Les résultats du quatrième sujet se sont révélés inexploitable à cause d'un mauvais positionnement des électrodes.

expérience, à savoir, l'importance de la part et de l'implication mentale du sujet, et ce, au-delà des effets théâtraux et textuels. Le sujet 1 (S1) est précisément dans ce cas ; il est donc le plus représentatif, mais pour les deux autres, les événements subjectifs et physiologiques s'avèrent très correctement corrélés.

En ce qui concerne la somme des effets et des événements théâtraux confondus (Som T.), le résultat se révèle moins probant. La réponse corrélative semble se diluer dans la quantité des événements théâtraux. Il en est sensiblement de même pour les deux colonnes suivantes relatives au « texte + effets théâtraux » et au « texte + effets théâtraux + volume des voix ». Les éléments qui, alors, se révèlent le plus significativement sont le temps écoulé entre deux battements cardiaques (RR) et la fréquence desdits battements (Fréq). Ce résultat est particulièrement visible dans les données enregistrées pour le sujet 2 sur la ligne « texte + effets théâtraux » et, pour le sujet 3 sur celle correspondant à « texte + effets théâtraux + volume des voix ». Le rRR n'est, quant à lui, corrélé qu'avec la subjectivité (« Sub ») et uniquement chez le premier sujet (S1). L'étude de la variabilité cardiaque ne semble donc pas un marqueur suffisant pour ce type d'expérience, au moins dans les conditions dans lesquelles elle a été réalisée. Néanmoins, une piste a été proposée et les résultats demandent à être précisés avec un plus grand nombre de sujets.

Il importe, en revanche, de souligner à quel point les mouvements des personnages sur scène induisent une réaction physiologique clairement visible sur les RR et la fréquence cardiaque du sujet-spectateur (Fréq), ce qui est significativement corrélé chez deux sujets sur trois (S1 et S2). L'expérience finale devra donc tenir compte de l'avis du sujet et de son rapport à la représentation, pour tâcher d'appréhender au plus juste les moments où il adhèrera à la représentation. C'est ainsi, grâce à cette méthode, qu'il sera peut-être possible dans une prochaine expérience de repérer les traces neurologiques et cognitives clefs, qui permettront d'observer, *via* les I.R.M.f, *ce qu'il se passe dans le cerveau* et quelles activations cérébrales sont alors relevées à ces moments précis.

PERSPECTIVES.

Si l'adhésion du spectateur est un fait qui a des répercussions physiologiques, qu'en est-il d'un point de vue neuro-anatomique ? Les traces de ces *changements d'état* du spectateur sont visibles :

C'était une pièce de Maeterlinck, *Intérieurs*, avec un mur de comédiens qui nous tournaient le dos. Là, je me souviens vraiment de mon adhésion, je me sentais comme happée. Lors d'un autre spectacle de Régy, *La Mort de Tintagiles*, j'ai eu l'impression de voir l'intérieur de ma tête, très concrètement¹.

Ces résultats engagent à prolonger les recherches et permettent d'ouvrir une première piste en vue de l'expérience principale, en recourant, au-delà des électrocardiogrammes (E.C.G.), aux images par résonance magnétique fonctionnelles (I.R.M.f.).

L'expérience devra déterminer rigoureusement le paradigme I.R.M.f le mieux approprié en tenant compte des observations, des limites et résultats obtenus à l'issue de la pré-expérience. Ces résultats sont, certes, positifs mais ils restent d'une validité contestable compte tenu du nombre de sujets et du paradigme relativement imprécis. Il s'agissait, cela a été dit, d'ouvrir une piste sans tirer des conclusions hâtives.

En revanche, il est certain que les résultats obtenus, grâce à l'E.C.G. ne peuvent être ignorés pour la mise en place du protocole de l'expérience principale. En effet, le fait d'utiliser l'activité cardiaque comme marqueur potentiel permet d'être plus précis dans les relevés neurologiques. En outre, la prise en compte de la subjectivité du sujet-spectateur, de ses sensations face à la représentation, constitue une étape fondamentale de l'expérience, permettant de déterminer, selon le paradigme choisi, les enjeux physiologiques et surtout cognitifs liés au *principe d'adhésion*.

TEMOIGNAGES ET MISE EN PERSPECTIVE DE LA PRE-EXPERIENCE.

Stéphane Braunschweig, directeur du Théâtre national de Strasbourg et metteur en scène, décrit un phénomène théâtral : « Si le spectacle commence à huit heures, à huit heures moins cinq les spectateurs sont encore dans leur vie et à huit heures ou parfois à huit heures vingt, parce que parfois il y a un sas, ils entrent dans le spectacle². » Cette remarque permet d'avancer sur la piste de l'adhésion du sujet-spectateur.

En effet, l'importance du rituel d'entrée au théâtre n'est pas à sous-estimer. L'expérience principale, en I.R.M.f., tient compte, dès sa conception, de la « mise en état théâtral ». Ce sera précisément le rôle de l'équipe artistique (metteur en scène, comédien,

¹ Entretien avec A. Pascaud.

² Entretien avec S. Braunshweig.

régisseurs) mais aussi de l'équipe médicale qui devra montrer la souplesse nécessaire pour intégrer dans le protocole technique les aléas de la création. Dès l'entrée du sujet dans la salle où se trouve le scanner, le comédien l'accueillera et l'intégrera directement dans une forme de performance théâtrale. Cet « état théâtral » auquel doit accéder le spectateur est une condition *sine qua non* de sa bonne inscription au sein du réel théâtral, donc de sa possible adhésion au représenté.

Les spectateurs ne viennent pas vierges. Les spectateurs, c'est ceux qui amènent le réel. Maintenant, pour pouvoir entrer dans la représentation, ils doivent mettre ce réel entre parenthèses, comme on dit en phénoménologie, on « met entre parenthèses ». Ça ne veut évidemment pas dire que cette réalité disparaît. Le fond sur lequel le spectateur peut construire sa réception et sa réceptivité n'est pas neutre, n'est pas vierge. Il y a donc une disponibilité réceptive qui est liée à la mise entre parenthèses et, de l'autre côté, il y a une effectivité réceptive qui est liée à la réalité dans laquelle il vit. Il ne réagit pas à partir de rien¹.

C'est le réel importé au sein du théâtral qui constituera un des moteurs du monde théâtral, de la représentation, et c'est par le *par-soi*² du sujet spectateur qu'émergera, de façon pleine et entière, la dimension spatio-temporelle théâtrale. Ce monde, cette dimension émergera donc, soutenu par l'imagination du spectateur, nourri de son vécu. Cette « part extérieure » ne doit, en revanche, pas dépasser la « part intérieure » au théâtral sans quoi celui-ci subirait un phénomène d'effacement au profit de la « réalité proche » du spectateur. En d'autres termes, le réel déborderait la fiction et empêcherait, de ce fait, tout processus d'adhésion au représenté. Ainsi, pour résumer cette idée :

Percept \geq Objet mental³ : Adhésion à la « réalité proche ».

Percept $<$ Objet mental : Adhésion à une représentation.

Les éléments fondamentaux que sont les « objets mentaux » pour l'inscription du sujet dans *une* réalité sont intrinsèques au sujet lui-même et peuvent échapper à sa conscientisation. Ils constituent néanmoins un ancrage au sein de sa réalité.

Les éléments physiologiques relevés lors de la pré-expérience sont corrélés aux événements « forts » de la représentation, déterminés *a priori*. Le réel théâtral permet ainsi

¹ *Ibid.*

² La notion philosophique de *par-soi*, empruntée à Spinoza (*Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999, p. 278.), recouvre ici un sens différent. L'acception que nous en faisons, engage une dimension *émérgentiste* (et non religieuse comme chez Spinoza) et complète quelque peu la traduction de l'expression latine *per se* qui signifie ce qui existe en fonction de son essence. Ici, le *par soi* est le processus selon lequel le sujet percevant, à partir des éléments physiques absolus *qui lui sont donnés à percevoir* (voir plus loin étant-donnés) va faire émerger, par sa perception, sa propre réalité.

³ Voir « Les objets mentaux », in J. P. Changeux, *L'Homme neuronal*, chap. v, Paris, Fayard, 1983.

au spectateur de s'impliquer physiologiquement en son sein. De fait, le sujet est, physiquement réactif quelle que soit son implication (bonne ou mauvaise) dans un spectacle donné et l'intérêt qu'il lui porte. Ainsi, des vingt sujets étudiés lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, tous ont réagi, y compris les plus récalcitrants ; dans plus de 70 % des cas, la même évolution dynamique cardiaque a été relevée, et ce quel que soit l'intérêt que le sujet révélé à posteriori a manifesté pour la représentation.

Lors d'une représentation, c'est probablement par oscillation qu'un sujet est sollicité par le phénomène théâtral. C'est peut-être la succession et la fréquence rapprochée de ces oscillations qui permettra d'unifier les informations perçues, donnant au spectateur un sentiment d'unité et créant la dimension théâtrale à laquelle il adhère. Émerge alors une forme de perception homogène.

Ces subjectivités nécessaires répondent à un autre impératif constitutif du théâtral et de l'adhésion du sujet à celui-ci. Il s'agit du phénomène de co-constitution d'une réalité : « Dans le phénomène théâtral, il y a donc confrontation d'un ensemble de réceptivités, subjectives et individuelles, qui sont ensemble et qui, parfois réagissent collectivement¹. »

La pré-expérience a, en effet (s'il en était besoin), permis de déterminer le rôle du phénomène groupal :

Il est important, pour moi, que tous les spectateurs voient la même chose ; il y a une réalité dans ce qui se passe sur le plateau lors de la représentation. Tous les spectateurs vont voir la même chose. Tous les spectateurs ne vont pas réagir de la même manière mais ils vont réagir différemment sur les mêmes choses. Pour moi, c'est ça le théâtre. Si les gens réagissent sans qu'il y ait la conscience qu'ils réagissent sur la même chose, il n'y a pas de phénomène théâtral².

Au-delà même du fait de *voir* la même chose lors d'une représentation (voir les mêmes comédiens, les mêmes décors, la même salle de spectacle...), les spectateurs, malgré leurs différences psychologiques et leur vécu personnel, vont sensiblement *percevoir* un monde similaire (celui de la représentation). Peut-on imputer ce fait aux « *qualia* [qui] sont une forme de représentation symbolique qui résume le vaste océan d'informations explicites et implicites associées au NCC³ [corrélats neuronaux de la conscience] » ? *Qualia* qui sont donc les caractéristiques qualitatives de notre vie mentale consciente et qui

¹ Entretien avec S. Braunshweig.

² *Ibid.*

³ F. Crick, C. Koch, « Comment les neurones fabriquent la cohérence » in *Les Dossiers de la recherche. La conscience*, n° 30, février 2008.

correspondent à « l'effet que cela fait », pour un sujet percevant, de se retrouver dans tel ou tel état mental¹ et qui, lors d'événements théâtraux, pourraient trouver une forme d'unité groupale quel que soit le profil de l'individu. Le phénomène théâtral pourrait donc répondre à une forme de *qualium groupal*.

Il est indéniable que le phénomène théâtral répond à un véritable investissement du sujet au sein d'un phénomène collectif : « Il y a un phénomène de libération et d'échange de conscience². » Néanmoins, l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, pour des raisons techniques, n'a pu faire appel qu'à différents sujets, les uns à la suite des autres. *Quid* alors du phénomène groupal ? mais la technique de l'imagerie cérébrale et la lourdeur des instruments ne permettent pas, en ce début du XXI^e siècle, de réaliser l'expérience dans les conditions *réelles* d'une représentation théâtrale traditionnelle.

En revanche, les expériences d'E-toile ont montré qu'une forme de communauté de spectateurs pouvait se recréer, à distance. La *représentation au second degré*, apparaît donc comme une piste sérieuse afin de mettre en place le paradigme expérimental.

¹ Voir M. Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, CNRS éditions, 2007, p. 683.

² Entretien avec S. Braunshweig.

CHAPITRE II

L'EXPERIENCE

Au regard de la pré-expérience et en tenant compte de l'impératif technique d'utiliser la *représentation au second degré*, il semble dorénavant établi que le phénomène théâtral se traduit physiologiquement sur le sujet. Au-delà de « simples » répercussions physiologiques, certains événements théâtraux repérés *a priori* (comme certains passages du texte, certains effets de mise en scène mais, aussi des événements à posteriori, dit subjectifs) interviennent sur la dynamique cardiaque du sujet-spectateur jusqu'à le plonger dans des états d'intense relaxation (proche du sommeil) ou d'importante activité qui apparaît sur l'électrocardiogramme.

Il devient alors intéressant de chercher en quoi ces premiers résultats permettent d'appréhender plus précisément (scientifiquement) ce qu'est le *principe d'adhésion*. Pour cela, au-delà de l'utilisation de l'enregistreur cardiaque portable, il est utile de recourir au scanner qui permet d'obtenir des images par résonances magnétiques fonctionnelles du cerveau du sujet-spectateur soumis à une représentation. Ainsi, il sera peut-être possible de déterminer la ou les activations cérébrales relatives à l'adhésion à une représentation parallèlement aux réactions physiologiques repérées par l'E.C.G¹. Apparaît là un moyen de comprendre à quelles fonctions cognitives sont rattachées ces activités neurobiologiques. Au bout du

¹ Voir annexe 28, Acquisition des données cardiaques (ecg) dans le scanner (2T) simultanément aux images I.R.M.f. (top I.R.M.).

compte, il s'agira de mieux cerner les enjeux de la mise en représentation, le rôle actif du spectateur dans l'émergence de la « réalité » dramatique.

Toutefois, avant cela, il convient de vérifier si les zones cérébrales en cause réagissent de façon concomitante avec les éléments physiologiques repérés comme potentiellement significatifs et qui correspondent à l'action du phénomène théâtral sur le sujet-spectateur. Les marqueurs physiologiques sont-ils corrélés à une quelconque activité cérébrale, et cela de façon significative ? Il conviendra donc, pour la validité de cette expérience, d'étudier la réaction physiologique de tous les sujets confrontés aux mêmes effets théâtraux. En d'autres termes, les sujets-spectateurs marquent-ils le même dynamisme cardiaque face à un même phénomène théâtral et cela, indépendamment de leur vécu, de leur état psychique, état de santé ou de leur éventuelle subjectivité ? D'après les données recueillies lors de la pré-expérience, il semblerait que nous puissions attendre des informations intéressantes. Seront-elles significatives ? Le dispositif artistique et technique (fort différent de celui de la pré-expérience) ne faussera-t-il pas les résultats ? Sera-t-il possible d'approcher ce principe de croyance fondamental à toute émergence d'une réalité (ici théâtrale) ?

Il s'agit alors de déterminer l'engagement neurologique du sujet-spectateur, par l'illusion des sens, à la tragédie, au drame, qui se joue dans un monde qui n'existe que par la bonne volonté du sujet-spectateur de croire en ce monde¹. En effet, au théâtre comme dans la vie, le « jugement d'existence » pose le monde². Or, au théâtre le monde n'est pas donné (ne peut pas l'être) comme pleinement réel. Son existence est double (réelle, virtuelle). Le spectateur doit donc avoir un « jugement d'existence » pour « poser » le monde créé par le dramaturge et représenté par les interprètes comme ayant *une* réalité.

C'est la croyance en l'illusion scénique qui est l'une des composantes du bon fonctionnement de l'espace-temps théâtral et de l'adhésion du sujet théâtral à celui-ci. Ce phénomène d'adhésion fonctionne à l'image des oiseaux qui béquetaient les raisins peints par Zeuxis *croquant* percevoir de vrais fruits³. De fait, l'illusion au théâtre serait déclencheur

¹ Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 101 et W. James, *La Volonté de croire*, *op. cit.*, chap. I.

² Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 102.

de la cognition du sujet théâtral comme « chambre noire » de l'action scénique et conditionnerait la bonne structuration de l'espace-temps théâtral.

PREMIERE APPROCHE EMPIRIQUE DU PHENOMENE D'ADHESION.

Dans un premier temps, d'un point de vue purement introspectif, on peut considérer que lorsqu'un spectateur assiste à la représentation d'un drame, il est demandé d'une certaine manière à son esprit de générer des représentations qui ne reflètent pas la réalité de la scène mais les intentions de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs. L'adhésion à l'œuvre théâtrale peut ainsi faire intervenir la théorie de l'esprit, c'est-à-dire la capacité de comprendre l'état mental d'autres personnes, d'interpréter leur comportement et de se représenter ces états mentaux¹.

Une autre construction psychologique pouvant être mise en jeu lorsque l'on assiste à la représentation d'un drame peut concerner l'empathie grâce à laquelle le sujet adopte le point de vue d'un autre². Dans les circonstances particulières dans lesquelles il se trouve lorsqu'il assiste à la représentation d'une œuvre dramatique, le spectateur est enclin à comprendre et même à partager (à participer à ou à être impliqué dans) l'expérience physique ou affective du personnage et non celle de l'acteur qui se trouve effectivement devant lui. Le point de vue d'une autre personne est susceptible d'être adopté de différentes manières mais, dans le contexte particulier de la représentation d'un drame, le spectateur est incité à imaginer (à penser à, à idéaliser ?) ce que ressent le personnage, par conséquent à adopter le point de vue d'une tierce personne, c'est-à-dire celui d'un personnage. Il peut s'agir d'un mécanisme cognitif complexe qui permet au spectateur de voir au-delà de sa réalité physique et d'adhérer à celle que propose la représentation.

Un dernier processus cognitif pouvant être impliqué dans l'adhésion à la réalité suggérée par la pièce de théâtre se rapporte au traitement des métaphores, artifice rhétorique par lequel on fait glisser le sens d'un mot vers un sens différent. En fait, les actions de l'acteur sur la scène comme les décors sont destinés, par l'intermédiaire du texte de la pièce et de son interprétation par les acteurs, à représenter ou à signifier une autre réalité que celle qui provient des afférences sensorielles réelles.

¹ U. Frith, C. D. Frith, *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 358, 459, 2003.

² C. D. Batson, S. Early, G. Salvarani, *Pers Soc Psychol Bull* 23, 751, July 1, 1997.

Pour analyser les données d'I.R.M.f. recueillies dans le contexte expérimental et établir la distinction entre le flux continu des stimulations complexes, liées à la représentation et l'activité neurale liée aux pensées ou sentiments particuliers se rapportant aux événements d'intérêt (l'adhésion à la fiction), une méthode analytique proposée dans une récente étude par neuro-imagerie¹ et fondée sur des données à la première personne², c'est-à-dire sur des rapports fournis oralement par le sujet, a été utilisée. Cette méthode permet de capturer dans l'activité cérébrale suscitée par le jeu de l'acteur les changements de signal transitoires qui se rapportent à l'adhésion de chaque sujet à la réalité théâtrale.

Il s'est donc agi de déterminer les enjeux physiologiques, neuro-anatomiques et cognitifs de l'adhésion à la réalité théâtrale. Cette expérience transdisciplinaire (théâtre, arts visuels, cardiologie, neurosciences cognitives) a été menée en collaboration avec le laboratoire d'Imagerie et Neurosciences cognitives (C.N.R.S.-U.M.R. 7191) de l'université Louis-Pasteur de Strasbourg (installé à l'Hôpital civil de Strasbourg) et le Théâtre national de Strasbourg. Cette expérience inédite (expérience pilote) veut mettre en évidence les mécanismes neurocognitifs de l'adhésion à *une* réalité, théâtrale en l'occurrence.

METHODES DE MISE EN EVIDENCE DU PRINCIPE D'ADHESION.

Un dispositif théâtral a donc été recréé dans un espace du laboratoire (mise au noir, lumières, décors...). Pour les vingt sujets-spectateurs, cette *scène* n'était visible que *via* un écran installé dans un scanner (*représentation au second degré*). C'est ainsi qu'ils allaient, successivement, pouvoir assister à une représentation de dix minutes retransmise en direct. Pendant ce temps, l'équipe scientifique et technique réalisait des acquisitions neurologiques (I.R.M.f.) et cardiologiques (E.C.G.).

Un comédien issu du T.N.S., Gaël Chaillat, jouait en direct un extrait de *Onyos le Furieux*³ de Laurent Gaudé, mis en scène en tenant compte du dispositif technique qui était ainsi intégré au dispositif artistique. De cette façon, domaine technique et dimension artistique se mêlaient, brouillant les pistes entre réel et fictif pour le sujet-spectateur dans le

¹ J. M. Zacks *et al.*, *Nat Neurosci* 4, 651, Jun, 2001 et H. J. Spiers, E. A. Maguire, *Neuropsychologia* 44, 1674, 2006.

² A. Lutz, J.-P. Lachaux, J. Martinerie, F. J. Varela, *Proceedings of the National Academy of Sciences* 99, 1586, February 5, 2002.

³ L. Gaudé, *Onyos le furieux*, Arles, Actes sud-papiers, 2000.

but de lui permettre d'adhérer pleinement (comme s'il était dans une salle de spectacle) à la réalité fictive représentée, et ainsi d'entrer de plain-pied au sein du « rituel » théâtral.

Tout comme dans la pré-expérience, outre les événements objectifs déterminés en amont par le metteur en scène et le texte, il s'est agi de définir les éléments significatifs vécus et signalés par le sujet, pour déterminer les moments clefs du spectacle et vérifier si, à ces moments-là, le sujet-spectateur marquait un changement d'état neurobiologique. À ces informations subjectives, s'ajoutaient les données physiologiques (objectives) dégagées par l'E.C.G.

Pour chaque représentation, vingt-quatre marqueurs liés au texte ou à la mise en scène ont été déterminés *a priori* par le metteur en scène en tant qu'événements théâtraux à synchroniser avec les images fonctionnelles acquises chez chaque spectateur. Un E.C.G. a été enregistré en même temps que l'I.R.M.f. à l'aide d'un système compatible avec la résonance magnétique afin d'analyser la variabilité du rythme cardiaque (VRC) dynamique qui a été estimée à l'aide du coefficient d'autocorrélation entre battements des intervalles RR (rRR). Cette méthode non linéaire permet d'étudier l'équilibre sympatho-vagal¹. Pour capturer les changements de la durée de VRC liés à la manifestation d'événements théâtraux, la VRC a été calculée chez chaque sujet dans des fenêtres temporelles de 30 s. se décalant pendant 5 s. pour couvrir toute la durée de la représentation de la pièce.

De même, les informations subjectives, relevées par le spectateur visionnant la vidéo à codage temporel de la représentation à laquelle il venait d'assister, étaient enregistrées par étapes de 5 s. Cette procédure permettait de spécifier les moments pendant lesquels le spectateur adhérait à la réalité suggérée par la pièce. Les intervalles de temps pendant lesquels ne se produisait aucun des événements théâtraux prédéterminés et pendant lesquels le sujet ne rapportait aucun jugement ou opinion sur l'œuvre ont servi d'état de base.

Vingt sujets (dix hommes et dix femmes) de 20 à 25 ans, droitiers, allant au spectacle au moins cinq fois dans l'année ont été sollicités. Installé dans un scanner I.R.M. (2 teslas), chacun visualise, durant un peu plus d'une demi-heure, trois séquences de 10 mn projetées sur un écran disposé de telle sorte qu'il ait le sentiment de lui faire face grâce à

¹ H. Otzenberger *et al.*, *Am J Physiol Heart Circ Physiol*, 275, H946, September 1, 1998.

des lunettes à prismes¹. Ainsi, il assiste, en direct, à une représentation théâtrale de 10 mn (re)représentée, puis à deux autres séquences audio-visuelles (un court-métrage vidéo et un montage audiovisuel abstrait) servant de contrôle. Parallèlement, sont effectués en continu des relevés de l'activité cardiaque.

Les variations du débit sanguin cérébral, couplées à l'activité neuronale sont enregistrées grâce à l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle. Pour chacun des sujets, la séquence expérimentale, c'est-à-dire la représentation théâtrale, est enregistrée, en direct, sur un DVD. Après l'expérience en I.R.M.f., le metteur en scène a déterminé, à partir du visionnage de l'enregistrement DVD, les « événements d'intérêt » dans la séquence théâtre et le court-métrage vidéo. Ces événements sont déterminés avec une précision de cinq secondes, soit la durée d'acquisition en I.R.M.f. de deux volumes cérébraux. Deux types d'événements dits *a priori* – textuels (*T*) et de mise en scène (*E*) – sont datés par les expérimentateurs sur l'enregistrement DVD de la « séquence théâtre » présentée à chaque sujet-spectateur.

Ce sujet spectateur a repéré lui-même, *via* un questionnaire² proposé après l'expérience, les événements subjectifs appelés *a posteriori* – événements *a posteriori* ou subjectif (*S*). Ces effets dits « subjectifs » s'inscrivent dans la « méthode à la première personne » préconisée par Varela et directement inspirée du phénoménologue Husserl.

Or, c'est ici Husserl, plus que Merleau-Ponty ou Heidegger, qui vient offrir un support méthodologique rigoureux à cette requête scientifique centrée sur le vécu en première personne du sujet : la description des vécus et des actes du sujet proposée par Husserl se donne avec une précision analytique qui seule permet une mise en relation avec l'analyse dynamique neuronale, et se trouve par ailleurs située sur le plan d'une opérativité pratique dégagée, du moins dans sa possibilité, par la réduction³.

Ces « événements subjectifs » sont les événements esthétiques ou phénoménologiques qui ont particulièrement retenu l'attention du sujet-spectateur. Les événements *a priori* sont, d'une part, ceux que les expérimentateurs auront sélectionnés comme ayant une puissance d'évocation, de violence ou d'humour, particulière (événements textuels) ou, d'autre part, correspondent à des changements majeurs, déplacements, attitudes et autres jeux de lumières, utilisation d'accessoires qui rompent avec le déroulement de la représentation (événements de mise en scène).

¹ Voir annexe 22, dispositif technique scanner.

² Voir annexe 25, Questionnaire post-expérience de la mise en évidence du *principe de déformation*.

³ N. Depraz, *La Conscience : approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 142.

Tout d'abord, qu'ont vu les sujets-spectateurs ? Dans quelles conditions (conditionnement) ?

DISPOSITIF ARTISTIQUE.

Il s'avérait fondamental, dès le montage de cette expérience, d'intégrer le dispositif technique au dispositif artistique.

Au départ, au tout début du projet, lorsque nous en avons parlé pour la première fois, je trouvais qu'il y avait un côté non théâtral : le fait de filmer en direct une représentation et de la diffuser dans le scanner. C'est pour cela, lorsqu'on a parlé de cette mise en scène, que le fait d'accueillir la personne, de prendre contact avec elle, était pour moi la question primordiale. On a travaillé, répété et les choses sont apparues assez évidentes¹.

Plus précisément, le travail majeur de la mise en scène devait jouer avec le lourd environnement médical², l'intégrer dans la représentation et ainsi brouiller les pistes entre réel et fictif. Dès lors, au cours des répétitions, une attention particulière a été accordée au bruit (qui est de l'ordre de 80-90 dB lors des acquisitions en I.R.M.f) du scanner, afin de l'intégrer au temps de jeu et de déplacement du comédien pour en faire un partenaire, un outil de mise en scène et non un élément contre lequel il fallait lutter, ce qui se serait révélé vain ou, tout du moins, fort difficile compte tenu du volume de décibels produit par la machine.

Dès son entrée dans la salle du scanner, le sujet est confronté à un individu (le comédien/personnage) installé sur le lit sur lequel lui-même doit prendre place pour entrer dans la machine. Autour d'eux, médecins et ingénieurs s'affairent (ou font mine de s'affairer pour renforcer l'effet dramatique). Le comédien accueille le sujet avec des sentences et des phrases qui sont déjà le texte de la pièce. Il se lève et l'invite à prendre sa place : « Tu n'as pas besoin de prétexte pour venir t'asseoir à côté de moi³. » Un ingénieur de l'équipe dispose le sujet correctement, lui donne les consignes de sécurité et quelques informations pour le bon déroulement de l'expérience. Pendant ce temps le comédien continue, ponctuellement, à livrer son texte tout en l'intégrant aux directives d'usages.

¹ Entretien avec Gaël Chaillat, comédien, réalisé le 2 mai 2007 par nos soins (voir entretien dans son intégralité annexe 31).

² Voir annexe 23, Dispositif technique hors salle scanner.

³ L. Gaudé, *Onyos le furieux*, *op. cit.*, p. 9.

Ainsi, lorsque l'ingénieur dit : « Si vous avez un problème appuyez sur la poire », le comédien intervient et, en tant que personnage, ajoute : « N'aies pas peur¹. »

Dans le même ordre d'idées, lorsque le sujet est couché dans le scanner et qu'il ne peut plus bouger, le comédien, s'immisçant toujours entre les consignes techniques, intervient sur sa droite (en prenant garde à apparaître à la limite du champ de vision du sujet-spectateur) et fait le tour du scanner. Il lui parle, l'apostrophe « dans le tube », depuis l'arrière de la machine, réapparaît enfin de l'autre côté, de telle sorte que le sujet ne sait plus très bien où est le comédien lorsqu'il joue, ni où il est susceptible d'apparaître ou de ne pas apparaître.

Lorsque j'accueillais les gens dans la salle de l'I.R.M., je n'étais pas Gaël en train d'accueillir les gens mais une sorte de personnage un peu « rentre dedans », un peu agressif, un peu condescendant. Le rapport était différent avec des hommes ou des femmes. J'étais plus charmeur, plus charmant, plus doux avec les femmes et plus dur avec les hommes².

Le paroxysme de la confusion est peut-être atteint lorsque le sujet, immobile, couché, « est entré » dans l'appareil. En effet, grâce aux lunettes-prismes, le comédien semble être au-dessus de lui (ce qui est alors faux)³. Mais le lit, avançant dans la machine, fait « apparaître » l'acteur au-dessus de lui (ce qui est la réalité), ce qu'il voit dans les interstices des lunettes. Enfin, déformé par les prismes, il réapparaît encore, face à lui, lui semble-t-il...

Le sujet est à présent dans le scanner. Dans son champ de vision, sur un écran, il voit une lumière bleutée. Soudain, dans le casque fixé sur ses oreilles, il entend le comédien lui annoncer qu'il va « tout lui raconter ». Quelques secondes plus tard, toujours dans le casque, l'ingénieur annonce que l'expérience va commencer. Silence. Après quelques bruits de gradients pour les essais techniques, subitement, dans l'image bleutée⁴, se distingue une silhouette qui s'approche très lentement du sujet. La figure du comédien émerge petit à petit dans ce couloir scénographié.

¹ *Ibid.*

² Entretien avec G. Chaillat.

³ Voir annexe 26, Story-board de la mise en scène d'*Onysoz le furieux* lors de la mise en évidence du *principe d'adhésion*.

⁴ *Ibid.*

Il y a un exemple intéressant, c'est celui de l'avancée dans le couloir juste après l'accueil des spectateurs dans la salle de l'I.R.M. C'était toujours un moment un peu « hors personnage »¹.

Il continue de s'approcher jusqu'au gros plan et (après un mouvement de caméra imperceptible) prend place sur le plateau, encore sombre quoique baigné d'une lumière ocre où un tabouret, seul, est visible. Il se positionne trois-quarts face. Jusqu'à la fin des gradients, il restera silencieux, immobile, dans ce tableau.

Silence. Changement sonore. Les acquisitions commencent. Le comédien s'anime : « Je suis né à Tepe Sarab². »

C'est à partir du moment où s'enregistrent les données scientifiques, ce qui devient possible après la mise en condition artistique du sujet (trouble des sens, parcours lent dans le « couloir bleuté »...), que débute vraiment le spectacle. La pièce, *Onyos le furieux* de Laurent Gaudé, raconte la naissance tragique, violente et cruelle du petit Onyos (ou Dionyos) : l'histoire d'un homme-dieu qui veut se venger des hommes parce qu'ils l'ont assassiné, avec une barbarie sans nom à sa naissance. C'est, donc, la naissance, le meurtre sauvage et la renaissance, moins sous la forme d'un humain que d'un homme-bête, que proposent les dix minutes présentées.

Le choix du texte est volontairement dense pour, en dix minutes, poser les enjeux d'une fiction, l'univers dans lequel elle va prendre place et ainsi, peut-être, permettre au sujet d'y adhérer. Dans la séquence théâtrale, pour chaque sujet, seize événements de mise en scène et quatorze événements textuels forts ont été datés sur l'enregistrement DVD de la représentation : « Ils me saisissent et tirent chacune de mes extrémités. La chair se déchire et les os craquent³. »

ACQUISITION ET ANALYSE DES DONNEES PHYSIOLOGIQUES.

Lors du paradigme initial, les deux conditions permettant d'identifier les réponses physiologiques propres à la « condition théâtre » sont, d'une part, un court-métrage (« condition vidéo ») d'une durée équivalente à la représentation théâtrale et jouée par le même comédien et, d'autre part, une condition appelée « condition contrôle », composée

¹ Entretien avec G. Chaillat.

² L. Gaudé, *Onyos le furieux*, *op.cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.

d'un montage abstrait dont les composantes auditives et visuelles sont dépourvues de sens.

Même s'il reste que

Dès le départ, donc, il apparaissait difficile d'extraire une information liée au théâtre en général. La possibilité d'extraire des informations sur le fonctionnement cérébral lié aux événements paraissait plus plausible mais on n'a pas voulu se priver de la possibilité de comparer le « bloc théâtre » avec un « bloc contrôle » et un « bloc vidéo »¹.

Comme pour la pré-expérience, l'activité cardiaque est enregistrée en continu durant la totalité de l'expérience dans le scanner. À partir de ces enregistrements électrocardiographiques ont été calculées les moyennes des intervalles RR, correspondant à la durée d'un battement cardiaque, et le coefficient d'autocorrélation (r_{RR}) des intervalles RR par fenêtres de 30 secondes glissantes par pas de 10 secondes. Cette méthode, il est important de le rappeler, est inspirée d'une expérience précédente sur les différents états de sommeil², et permet, ici, d'identifier les modifications de la dynamique cardiaque relative aux événements théâtraux déterminés *a priori*.

Les RR moyens et les indices d'auto-corrélation (r_{RR} : c'est-à-dire la corrélation de chaque battement cardiaque avec son suivant) sont rapportés aux événements *a priori* selon la chronologie du déroulement de la pièce. Les valeurs de ces deux variables sont comparées³ respectivement à celles relevées dans les périodes d'acquisition I.R.M.f. pendant lesquelles aucun événement théâtral n'intervient, sans *T* (effets textuels), sans *E* (effets de mise en scène) ou sans *S* (effets subjectifs). Les comparaisons sont réalisées par des tests *T* de Student. Ces données physiologiques⁴, valident la pertinence des événements qui serviront à l'analyse des images I.R.M.f. À terme, l'équipe d'expérimentateurs ne retiendra que ce paradigme où les évolutions dynamiques cardiaques indiqueront les séquences neurologiques à explorer et à étudier à l'aune de régions d'intérêts (ROI, Région Of Interest). Il reste, malgré tout une piste importante à étudier comme comparaison de l'effet théâtral et de l'effet vidéo sur un même sujet. Le protocole retenu, analysant l'effet théâtre dans la condition théâtre, pose en revanche très justement la question qui nous intéresse ici,

¹ Entretien avec Marie Noëlle Metz-Lutz, neurologue, réalisé le 2 avril 2008 par nos soins (voir entretien dans son intégralité, annexe 32).

² H. Otzenberger, C. Simon, C. Gronfier et G. Brandenberger, « Temporal relationship between dynamic heart rate variability and electroencephalographic activity during sleep in man », in *Neuroscience Letters*, 229, 1997, pp. 173-176.

³ Voir annexe 28, Acquisition des données cardiaques (ecg) dans le scanner (2T) simultanément aux images I.R.M.f. (top I.R.M.).

⁴ Toutefois pondérées par les données subjectives et la prise en compte du sujet dans *S*.

à savoir celle de l'adhésion d'un spectateur à une représentation et particulièrement aux interventions du metteur en scène ou aux « effets » espérés par le dramaturge.

De fait, lorsqu'un événement *a priori* (textuel ou de mise en scène) se présente à lui, comment va réagir le sujet ? Ses réactions physiologiques, peuvent-elles laisser présager une unité de la réaction neurobiologique et cognitive chez *tous* les sujets soumis à l'expérience ?

DETERMINATION DES REGIONS SPECIFIQUEMENT ACTIVEES PAR LES EFFETS THEATRAUX.

On peut aisément imaginer, par introspection, que les zones cérébrales sollicitées, sous la forme d'un neurodynamisme, lors d'une représentation théâtrale sont celles du langage, de l'empathie et de l'émotion. Qu'en est-il vraiment ?

Les régions de l'hémisphère gauche qui sont activées sont les régions du langage. On est dans du théâtre, dans quelque chose qui est parlé donc, le langage, ce qui est dit, est essentiel. L'idée d'aller chercher quelque chose qui est de l'ordre de la métaphore est une idée qui n'est pas mauvaise. J'avais besoin de quelque chose qui ait du sens pour moi et qui ressemble à ce que j'ai l'habitude de manipuler comme fonctionnement cognitif.

C'était une bonne idée dont on peut faire un premier résumé en relevant une activation bien plus importante de l'hémisphère gauche qui touche quasiment toutes les régions impliquées dans l'interprétation d'un texte. Et l'hémisphère droit pour des régions impliquées dans l'intersubjectivité¹.

Pour être en mesure d'identifier les patrons d'activation spécifiques de la représentation théâtrale, dans un premier temps, les variations hémodynamiques cérébrales associées à la représentation théâtrale ont été comparées à celles des deux autres conditions audiovisuelles. La soustraction des réponses hémodynamiques cérébrales de la condition contrôle à celles, associées aux événements théâtraux, permet d'identifier le réseau cérébral activé spécifiquement par les événements théâtraux. La méthode de soustraction utilisée avec la « condition contrôle » permet, en outre, d'éliminer les modifications hémodynamiques liées aux activités sensorielle auditive et visuelle présentes dans les deux conditions représentationnelles (théâtre et court-métrage) et ainsi d'isoler l'activation cérébrale liée à la seule « condition théâtre ».

Dans le protocole initial, on a tâché de déterminer et d'isoler la représentation au second degré, accessible au sujet en direct *via* un écran. On a donc tenté de mettre en

¹ Entretien avec M. N. Metz-Lutz.

évidence les régions cérébrales activées par la vidéo en les identifiant par le même procédé de soustraction :

Événements théâtre – « condition vidéo »

Les réponses hémodynamiques aux événements *a priori* du court-métrage audiovisuel (« condition vidéo ») sont étudiées selon le même procédé de soustraction par rapport à la « condition contrôle ». Il s'agissait, à terme, d'identifier les régions spécifiquement activées par la représentation théâtrale en comparaison à « l'effet vidéo ». Pour ce faire, là encore, nous procédons par soustraction :

(événements théâtre – « condition contrôle ») – (événements vidéo – « condition contrôle »)

Cette partie du protocole n'a pas été retenue pour les résultats finaux car elle nous éloignait trop de l'effet (d'adhésion) recherché et, de plus, la mise en place du protocole expérimental pâtissait de quelques incohérences (comme, par exemple, le fait de comparer un court-métrage comportant deux protagonistes, alors que la pièce n'en comptait qu'un). L'équipe expérimentale s'est donc concentrée sur, non plus une étude comparative vidéo/théâtre, mais sur l'effet spécifique du théâtral sur le sujet-spectateur lors de l'intervention d'événements (texte, mise en scène). Pour rendre cet « effet de théâtre » plus patent encore, il a fallu retrouver, lors de l'expérience, l'idée du « rituel » théâtral :

Tel que ça a été mis en scène, je trouve que l'entrée dans l'I.R.M. pouvait parfaitement simuler l'entrée au théâtre. Au théâtre traditionnel, il arrive que des metteurs en scène jouent avec ce procédé puisque, parfois, *la pièce commence avant la pièce*, avant le lever de rideau. L'acteur est présent devant le rideau comme Gaël était présent avant l'entrée du spectateur dans l'I.R.M. L'acteur, à ce moment-là, est déjà dans un acte de représentation. À partir du moment où le spectateur accepte la condition, il s'est déplacé voir une pièce de théâtre, il s'est mis lui-même en condition et il voit la pièce. Il va alors recruter toutes ses connaissances et ses capacités, dédiées à cette condition, pour lire la pièce, sentir la pièce¹.

Cette mise en condition du spectateur posait symboliquement mais aussi empiriquement, pour le sujet, les conditions adéquates à la réception du théâtral mais aussi au don de ce même théâtral :

La mise en condition d'Elsa [l'un des sujets de l'expérience], son accueil dans la pièce de l'I.R.M., m'ont beaucoup amusé et détendu. J'avais envie de rire. Mon inclination [inclination ?] perverse à manipuler le sujet, que j'avais prise avec Yannick, s'est très vite muée en tendresse sympathique².

¹ *Ibid.*

² *Oynisos*, carnet du comédien Gaël Chaillat sur les représentations lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, vendredi 23 février 11 heures (voir annexe 33).

DETERMINATION DES REGIONS ACTIVEES LORS DE L'ADHESION AU THEATRE.

La corporéité implique que l'entité cognitive a – par définition – une perspective. Cela signifie que ses liens avec l'environnement ne sont pas « objectifs », indépendants de la situation, des attitudes et de l'histoire du système. Bien au contraire, ces liens dépendent étroitement de la perspective établie par les propriétés sans cesse émergentes de l'agent lui-même, et du rôle joué par ces redéfinitions dans la cohérence du système entier¹.

Au-delà des éléments physiologiques et neurologiques mis au jour, le chercheur en neurosciences cognitives ne peut faire l'économie du rapport du sujet avec son environnement, d'autant moins lorsqu'il entend travailler sur l'inscription du sujet (par la perception) dans un environnement (par le « vu »). Quels sont les enjeux cognitifs qui permettent au sujet de percevoir Onysos au sein d'un monde fictif alors qu'il voit Gaël Chaillat, comédien, sur un plateau de théâtre ? Le sujet-spectateur sait pertinemment que ce monde lui est (re)présenté. Cependant, il va croire ponctuellement, il va adhérer à la fiction *comme si c'était vrai* (les données physiologiques semblent en témoigner).

L'analyse du phénomène d'adhésion se fait donc sur les événements subjectifs identifiés à posteriori par les sujets. En effet, pour être rigoureux, il convient de ne pas sous-estimer l'importance de la « méthodologie en première personne » telle que la met en œuvre le questionnaire rempli par le sujet : « Le réinvestissement de la démarche phénoménologique husserlienne dans une “neurophénoménologie” amène l'auteur à se situer sur le plan de la méthodologie en première personne². »

Ainsi, une question fondamentale subsiste : lorsqu'un événement théâtral (texte ou mise en scène) déterminé *a priori* se présente au sujet, va-t-il, sans qu'il en ait conscience, réagir physiologiquement (réaction repérée par l'E.C.G.) ? Les relevés *a posteriori* (à la première personne) vont-ils correspondre au temps de l'événement ? En d'autres termes trouve-t-on une corrélation entre l'événement *a priori*, l'événement à posteriori et les données physiologiques ? Si les résultats s'avèrent suffisamment significatifs, il conviendra alors de déterminer, *via* les I.R.M.f., les zones cérébrales activées à ce moment précis en les comparant aux activations avant et après l'événement.

Les résultats montrent une corrélation significative de l'occurrence des événements, *a priori* et à posteriori. Dans le cadre de cette expérience, les données relatives à 19 sujets

¹ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*, p. III.

² N. Depraz, *La Conscience. Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 141.

ont été analysées. Dans la « condition théâtre », 22 événements, textuels et de mise en scène, ont été déterminés et 15 ± 6 réponses ont été relevés à posteriori par les sujets-spectateurs. Excepté pour un sujet, les corrélations sont significatives chez tous les sujets, le coefficient de corrélation étant compris entre 0.22 et 0.51.

Les résultats physiologiques obtenus montrent clairement une différence de niveau de la variabilité dynamique cardiaque liée aux événements théâtraux déterminés *a priori*. Les analyses de variance (ANOVA) sur les rRR (coefficient d'auto-corrélation des intervalles RR) et les RR (inverse de la fréquence cardiaque instantanée) sont effectuées sur deux facteurs et indiquent que les sujets, avant et après les événements théâtraux *a priori* (22), montrent une différence significative du niveau du rRR (« effet sujet » : $F(16,341) = 7,36$; $p < 10^{-6}$) et une différence significative du niveau de rRR avant et après les événements théâtraux ($F(1,341) = 12,76$; $p < 0,0004$). De plus, on ne relève pas d'interaction ($F(16,341) = 0,79$; $p > 0,70$), ce qui signifie que tous les sujets, bien qu'ayant un niveau de dynamique cardiaque différent, présentent une même variation dynamique cardiaque face aux événements théâtraux.

Quels que soient les sujets donc, ils marquent une réaction physiologique significative face aux mêmes événements, au même moment. Les engagements textuels (dramaturge) et artistiques (metteur en scène) ont donc des répercussions avérées sur le sujet-spectateur¹.

Il semble dorénavant possible d'affirmer ce qui apparaissait intuitivement comme une évidence : les événements mis en place par le metteur en scène, lors de la création du spectacle, ont déclenché, de façon significative, des réponses physiologiques chez les sujets-spectateurs. Il en est de même pour les « moments forts » construits textuellement par le dramaturge, et ce indépendamment des caractéristiques et de l'intérêt du sujet².

Ainsi, la question du pouvoir du metteur en scène (faiseur d'images) et du dramaturge sur le spectateur peut alors légitimement se poser. En moyenne, sur une représentation de 10 minutes, les sujets ont signalé 15 réponses subjectives face à la

¹ Notons que le niveau des rr, outre « l'effet sujet » attendu ($F(16,341) = 550$; $p < 10^{-6}$), ne présente aucune différence significative avant et après les événements théâtraux ($F(1,341) = 0,40$; $p > 0,52$). Il n'y a pas, non plus, d'interaction ($F(16,341) = 0,97$; $p > 0,48$).

² Voir annexe 36, Données neuropsychologiques des sujets de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*.

« condition théâtre », soit 1,5 réponses par minute, marquant ainsi leur intérêt conscient face à la (re)représentation. Ces réponses conscientes viennent corroborer les réponses physiologiques ; elles incitent donc à pousser les investigations en recourant aux I.R.M.f. pour ces moments repérés.

Fort de la pertinence des données physiologiques sur l'activité cardiaque qui marque (« marqueur cardiaque ») l'inscription biologique du sujet dans les événements théâtraux, on peut envisager la possibilité d'identifier des modifications de l'activité neuronale liée à l'adhésion, en rapport avec les événements théâtraux¹.

L'utilisation conjointe de données à la première personne et de données de neuro-imagerie a permis de spécifier la série des I.R.M.f. espacées dans le temps enregistrées pour chaque spectateur. À partir de la série temporelle unique des I.R.M.f., réparties entre événements théâtraux et état de base pour chaque sujet, l'activité cérébrale transitoire temporellement liée à l'événement théâtral a été calculée pour chaque sujet. Des images de contraste individuelles ont ensuite été soumises à une analyse des effets aléatoires au second niveau. Pour noter l'adhésion de chaque sujet, on a utilisé le nombre des rapports oraux d'opinions, de convictions ou d'inquiétudes concernant l'œuvre qui correspondaient aux événements théâtraux déterminés par le metteur en scène². Deux notes ont été envisagées pour chaque sujet, la première étant le nombre d'événements subjectifs correspondant à des événements théâtraux textuels, la seconde le nombre d'événements subjectifs pourvus de marqueurs de mise en scène à utiliser pour une analyse supplémentaire.

Une analyse de variance de la VRC dynamique a révélé une différence significative du coefficient rRR ($F(1,252) = 10,38$; $p < 0,001$) calculé à l'intérieur de deux fenêtres glissantes de 30 secondes, la première précédant la seconde avec un décalage de 5 secondes couvrant le début d'un événement théâtral. Cette différence provenait de la diminution significative du coefficient rRR qui suivait le début d'un événement théâtral. La manifestation d'événements théâtraux a également été associée à un signal BOLD dans un ensemble d'aires cérébrales, y compris, dans l'hémisphère droit, le cortex temporal moyen

¹ Les pages qui suivent reprennent largement l'article rédigé à l'issue de l'expérience menée avec l'Hôpital civil de Strasbourg : M. N. Metz-Lutz, Y. Bressan, H. Otzenberger, « Physiological correlates of adhesion to fiction : a real time fMRI experimentation on theatre », trad. R. Fortuner, à paraître.

² Voir *infra*, « Témoignages », p. 205-211.

et postérieur (aires de Brodmann AB 21/22/40), la queue du noyau caudé, le putamen et le claustrum et, dans l'hémisphère gauche, la circonvolution frontale inférieure ventrale (AB 47) et le cortex temporal postérieur (AB 40, 39, 37), significativement plus élevé que dans les périodes de la représentation pendant lesquelles ne se produisait aucun événement théâtral ou subjectif¹.

L'activation temporelle évoquée par les événements théâtraux était plus élevée et plus étendue dans l'hémisphère droit où elle s'étendait du cortex temporal postérieur à la deuxième circonvolution temporelle antérieure. Dans les deux hémisphères, l'activation temporelle postérieure englobait la jonction temporo-pariétale (JTP) qui s'est avérée être spécifiquement impliquée dans la pensée qui se rapporte aux pensées et aux récits d'autres personnes² et le sillon temporel supérieur postérieur (STSp) que l'on sait répondre aux actions intentionnelles³. Dans l'hémisphère gauche, l'activation temporelle ne concernait que le cortex temporel supérieur postérieur y compris la JTP et le STSp, tandis que le principal foyer d'activation se trouvait dans la partie ventrale de la circonvolution frontale inférieure, la *pars orbitalis*, qui s'est avérée être sélectivement impliquée dans le traitement des aspects sémantiques d'une phrase⁴ et particulièrement des phrases comprenant une métaphore⁵. Une grande région temporelle incluant le STSp et la deuxième circonvolution temporelle participe à cette activation dans les deux hémisphères, mais elle apparaît surtout dans l'hémisphère droit, région multimodale impliquée dans le traitement des informations auditives et visuelles mais aussi des mouvements des yeux, des lèvres, du visage, des mains et du corps⁶. Cette région, que l'on pense être une zone cruciale pour l'intégration en une perception cohérente de différents types d'informations sensorielles à l'intérieur des modalités et entre les modalités⁷, pourrait bien être l'une des aires essentielles à l'apparition du phénomène de l'adhésion au théâtre.

¹ Voir annexe 35, Régions activées lors de la mise en action du *Principe d'adhésion*.

² J. Xu, S. Kemeny, G. Park, C. Frattali, A. Braun, *NeuroImage* 25, 1002, 2005 et R. Saxe, N. Kanwisher, *NeuroImage* 19, 1835, 2003.

³ R. Saxe, D. K. Xiao, G. Kovacs, D. I. Perrett, N. Kanwisher, *Neuropsychologia* 42, 1435, 2004.

⁴ M. Dapretto, S. Y. Bookheimer, *Neuron* 24, 427, 1999 et R. A. Poldrack *et al.*, *NeuroImage* 10, 15, 1999.

⁵ A. M. Rapp, D. T. Leube, M. Erb, W. Grodd, T. T. J. Kircher, *Cognitive Brain Research* 20, 395, 2004.

⁶ A. Puce, T. Allison, S. Bentin, J. C. Gore, G. McCarthy, *Neuron* 18, 2188, Mar 15, 1998.

⁷ M. S. Beauchamp, K. E. Lee, B. D. Argall, A. Martin, *Neuron* 41, 809, Mar 4, 2004.

Pour déterminer quelles étaient les zones du réseau cortical activées par les événements théâtraux les plus vraisemblablement liées au phénomène de l'adhésion, il a fallu estimer la force et la direction de la relation entre le degré d'adhésion du sujet, noté par le nombre d'événements subjectifs en accord avec les événements théâtraux, et le contraste repéré dans l'effet BOLD corrigé correspondant aux événements théâtraux par rapport à l'état de base dans cinq régions d'intérêt (RI).

Ces régions d'intérêt ont été choisies en fonction de l'hypothèse selon laquelle l'adhésion, qui demande au spectateur de se dégager du traitement des informations sensorielles immédiates et d'entrer dans la fiction, peut être induite soit en traitant les mots et les actions de la pièce ou les éléments du décor en tant que métaphores ou que narrations, en pensant aux intentions de l'auteur, des acteurs ou du metteur en scène, soit en saisissant les opinions ou les souhaits de ceux-ci. En conséquence, cinq RI ont été définies dans des zones de la carte d'activation cérébrale de l'analyse du groupe des effets aléatoires qui coïncidaient avec des régions dont l'implication dans la théorie de l'esprit¹, l'empathie², le traitement des métaphores³ et le traitement des récits⁴ avait été identifiées par des études de neuro-imagerie précédentes. Les RI étaient centrées sur le voxel le plus significatif dans la jonction pariéto-temporale droite et gauche (AB 39/40), dans le sillon temporal supérieur postérieur droit et gauche (AB 21/22/37) et dans le cortex frontal ventral inférieur gauche (AB47) de la carte statistique de l'analyse du groupe des effets aléatoires⁵.

Une analyse de corrélation distincte entre le niveau d'activation à l'intérieur des RI et le pourcentage d'événements théâtraux textuels et d'événements théâtraux liés aux marqueurs de mise en scène a montré que seules deux des régions d'intérêt avaient un contraste d'activation significativement corrélé avec le degré de l'adhésion des sujets. Dans la circonvolution frontale inférieure (CFI) ventrale gauche, le contraste d'activation était corrélé avec le taux de rapports subjectifs correspondant aux événements théâtraux liés au

¹ R. Saxe, N. Kanwisher, *NeuroImage* 19, 1835, 2003, R. Saxe, A. Wexler, *Neuropsychologia* 43, 1391, 2005 et H. L. Gallagher *et al.*, *Neuropsychologia* 38, 11, 2000.

² B. A. Vollm *et al.*, *NeuroImage* 29, 90, 2006 et L. Carr, M. Iacoboni, M.-C. Dubeau, J. C. Mazziotta, G. L. Lenzi, *Proceedings of the National Academy of Sciences* 100, 5497, April 29, 2003.

³ A. M. Rapp, D. T. Leube, M. Erb, W. Grodd, T. T. J. Kircher, *Cognitive Brain Research* 20, 395, 2004 et Z. Eviatar, M. A. Just, *Neuropsychologia* 44, 2348, 2006.

⁴ J. Xu, S. Kemeny, G. Park, C. Frattali, A. Braun, *NeuroImage* 25, 1002, 2005.

⁵ Voir annexe 35.

texte de la pièce ($r = 0,55$; $p < 0,05$), tandis que dans le STSp gauche, il était corrélé avec le taux de rapports concernant des événements théâtraux correspondant à des éléments de la mise en scène tels que des actions ou des expressions du visage particulières, l'intrigue, décrite par Aristote comme « l'arrangement d'incidents » ($r = 0,54$; $p < 0,05$), comme par exemple le soudain changement d'éclairage qui, à la fin de la pièce, découpe les côtés du visage du personnage (ressuscité sous une forme animale : « Je suis le loup, le lion, l'ours et le chacal¹ ») émergeant de l'obscurité. Cela lui donne une expression hallucinée, d'une sauvagerie inquiétante, isolant le personnage dans un halo de lumière².

Les observations montrent d'abord que l'activation cérébrale suscitée par la manifestation d'événements théâtraux est très semblable à celle qui apparaît dans le traitement de la narration parlée et écrite, avec une plus grande implication du cortex temporal supérieur droit et de la circonvolution frontale inférieure gauche³. Cependant, contrairement au traitement des narrations, elle ne met pas en œuvre les régions de la ligne médiane, en particulier le cortex préfrontal médian ou le cortex cingulaire postérieur, ni le lobule quadrilatère dont l'implication dans le traitement des narrations a été interprétée comme reflétant respectivement le traitement de la théorie de l'esprit et l'établissement d'un lien entre le contenu de l'histoire et des informations récupérées dans la mémoire épisodique⁴. Une autre différence entre nos observations et les études portant sur la compréhension de la parole narrative et le traitement des métaphores se rapporte à l'activation de la CFI droite que l'on pense jouer un rôle dans des processus linguistiques, tels que la prosodie.

Bien qu'elles puissent provenir du choix expérimental retenu pour étudier l'adhésion à une narration présentée dans un format théâtral, ces différences peuvent être liées aux caractéristiques du théâtre. En fait, contrairement à la compréhension des narrations qui exige de l'auditeur ou du lecteur la génération d'une représentation mentale de l'œuvre à partir des afférences verbales, au théâtre le spectateur voit une représentation

¹ L. Gaudé, *Onyos le furieux*, *op. cit.*, p. 14.

² Voir annexe 26 (images 16 et 17).

³ B. A. Vollm *et al.*, *NeuroImage* 29, 90, 2006 ; S. M. Wilson, I. Molnar-Szakacs, M. Iacoboni, *Cereb. Cortex* 18, 230, January 1, 2008 et M. St George, M. Kutas, A. Martinez, M. I. Sereno, *Brain* 122, 1317, 1999.

⁴ J. Xu, S. Kemeny, G. Park, C. Frattali, A. Braun, *NeuroImage* 25, 1002, 2005; H. L. Gallagher *et al.*, *Neuropsychologia* 38, 11, 2000; S. M. Wilson, I. Molnar-Szakacs, M. Iacoboni, *Cereb. Cortex* 18, 230, January 1, 2008 et E. C. Ferstl, M. Rinck, D. Y. von Cramon, *J. Cogn. Neurosci.* 17, 724, May 1, 2005.

créée par le metteur en scène et jouée par les acteurs, distinction cruciale soulignée par Aristote pour qui « la tragédie est une imitation de l'action et de la vie » contrairement à la narration¹.

Dans la mesure où l'activité dans le cortex préfrontal médian, impliqué dans le traitement mental auto-référentiel², et dans le cortex cingulaire postérieur et le lobule quadrilatère adjacent, impliqués dans le traitement des émotions, probablement en raison de leur rôle dans la mémoire épisodique³, est typiquement atténuée par rapport au repos lorsque augmente la participation du sujet à une tâche, le mode d'activation semble indiquer un détachement par rapport à l'autoréférence plus marqué que dans le cas du traitement de la narration. Une diminution du traitement auto-référentiel peut être liée à une diminution de la dynamique de la variabilité du rythme cardiaque mise en évidence par le changement significatif du coefficient rRR lié à la manifestation d'événements théâtraux. Des changements similaires ont été observés dans des états tels que la méditation⁴.

De nombreuses personnes pratiquent la méditation en tant qu'approche auto-réglée de la gestion des émotions. Cela semble suggérer que les événements théâtraux ont un effet similaire sur l'émotion. En conséquence, la diminution du traitement auto-référentiel et de la régulation émotionnelle peut être vue comme le mécanisme fondamental qui permet au spectateur d'adhérer à la réalité virtuelle évoquée par la représentation théâtrale. De fait, les événements théâtraux, l'intrigue, « l'arrangement des incidents », poussent le spectateur à faire passer dans son esprit des informations factuelles afférentes, qui s'adressent au soi, à la réalité représentée, c'est-à-dire à la fiction dramatique. Les commentaires faits, après le scannage, par un sujet sur un événement qui n'était pas prévu dans la mise en scène (comme la chute involontaire du tabouret qui symbolisait un village, un berceau puis un chaudron, dans la pièce) illustrent le décalage inverse, de l'œuvre à l'événement en cours, spontanément identifié par le spectateur comme non théâtral.

Il semble que, pour adhérer à la réalité dramatique, le spectateur doive se libérer de ses propres émotions. En ce qui concerne le recrutement du cortex temporal latéral,

¹ Aristote, *La Poétique*, 1449b.

² D. A. Gusnard, M. E. Raichle, *Nat Rev Neurosci* 2, 685, 2001 et C. D. Frith, U. Frith, *Science* 286, 1692, November 26, 1999.

³ D. A. Gusnard, M. E. Raichle, *Nat Rev Neurosci* 2, 685, 2001.

⁴ T. Takahashi *et al.*, *International Journal of Psychophysiology* 55, 199, 2005.

principalement dans l'hémisphère droit, il concorde avec le décalage dynamique gauche et droit de l'activation à mesure du déroulement d'une histoire ou d'un discours, ce qui suggère son rôle dans la formation d'une représentation cohérente d'une histoire¹. L'activation temporelle bilatérale met en jeu des aires multi-fonctionnelles, la jonction temporo-pariétale, et certaines aires polymodales, les STSp, également en jeu dans la modélisation mentale, dans l'attribution des intentions et dans l'adoption du point de vue d'une autre personne. Il est intéressant de noter que les deux seules régions qui sont corrélées avec la force de l'adhésion du sujet à la fiction appartiennent à l'hémisphère gauche et sont typiquement impliquées dans le traitement verbal lié au contexte.

Dans la mesure où la procédure expérimentale est effectivement parvenue à isoler le phénomène particulier de l'adhésion au théâtral, les résultats indiquent que la modification physiologique significative de la dynamique du rythme cardiaque liée à ce phénomène pourrait bien être considérée comme l'incarnation de la fonction cathartique du drame. Cette expérience démontre également la puissance du drame à suggérer une réalité différente de celle prescrite par les sens tenant compte de son impact sur le spectateur quel que soit l'endroit, dans la rue, à l'usine ou en prison. En outre, si la procédure expérimentale évalue correctement ce qui est unique au théâtre, les résultats s'accordent bien à ce que dit Aristote :

La tragédie est donc une imitation d'une action grave, complète et d'une certaine grandeur, par un discours revêtu de divers agréments artistiques que l'on retrouve dans les diverses parties de la pièce, sous la forme d'une action et non d'un simple récit qui, en excitant la terreur et la pitié, purge ces émotions².

Suggérant que le langage est d'une importance cruciale pour conduire le spectateur à entrer dans la fiction en dépassant les afférences sensorielles, les résultats ne font cependant pas de distinction entre la part de la performance de l'acteur et celle des mots pour induire l'adhésion à la fiction ; cette distinction pourrait, par exemple, être évaluée à l'aide d'une étude comparative entre le théâtre et le mime.

¹ J. Xu, S. Kemeny, G. Park, C. Frattali, A. Braun, *NeuroImage* 25, 1002, 2005.

² Aristote, *La Poétique*, 1449b.

TEMOIGNAGES.

Au-delà de l'engagement artistique, technique et scientifique qu'a nécessité l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, cette étude est une véritable histoire humaine où chacun, avec ses compétences, a su faire partager à l'autre son plaisir, sa curiosité et sa volonté de découverte.

Outre l'originalité du paradigme, ce qui m'a le plus intéressée, c'est cette semaine de travail, lors des acquisitions, avec l'acteur. J'ai appris plein de choses que je n'aurai jamais les moyens d'écrire parce que je n'ai pas les outils théoriques pour les décrire et en dire quelque chose pour un lectorat.

J'ai beaucoup aimé parce que j'ai eu la chance d'être dans une situation de voir l'acteur jouer à l'extérieur, à l'intérieur [depuis le scanner]. J'ai aussi préparé les sujets à entrer dans la machine. Je leur ai expliqué l'objectif de l'étude. Ça, ça a été intéressant parce que ça m'a permis, pour chaque personne, de faire un petit tour et d'avoir une petite idée, une petite représentation de la personne et du sujet. C'était une relation interindividuelle. Je saisisais celui qui allait participer à l'expérience. Des personnes jeunes, curieuses qui étaient très intéressées. Je les ai vues après, révéler leur adhésion ; ça s'était absolument passionnant¹.

Pour conclure le point expérimental de cette étude, il est intéressant et fort éclairant de croiser, et de commenter certaines des remarques et réactions de quelques-uns des protagonistes principaux de ce travail, scientifiques, artistes ou sujets-spectateurs.

Ainsi, lorsque le sujet-spectateur était en place sur le lit du scanner, avant d'entrer dans la machine, un dialogue s'instaurait entre lui et le comédien/personnage. Dans cette mise en condition première, pour certains sujets, l'acteur était partie prenante d'un jeu, technique ; pour d'autres, Onysos, personnage, était déjà en train d'apparaître, voire déjà présent.

Vendredi 23 février 11h².

- Tu te demandes ce que j'attends ?
- Oui.
- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Oui.
- Ce que je suis ?
- Oui³.

¹ Entretien avec M. N. Metz-Lutz.

² Ces dialogues, entre le comédien et le sujet-spectateur, ainsi que les suivants sont issus d'*Oynisos*, carnet du comédien Gaël Chaillat sur les représentations lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, (voir annexe 33).

³ Les questions posées sont parties intégrantes du texte de Laurent Gaudé ; les réponses, celles de chacun des sujets.

Dans ce cas précis, le sujet-spectateur semble de bonne volonté. Onysos était-il en train d'apparaître face à lui ? Le cas suivant est un peu plus mitigé. Le « lâcher prise » du spectateur n'est pas vraiment engagé mais au fur et à mesure des questions l'état intérieur du sujet semble quelque peu se retourner en faveur du théâtral :

Lundi 26 février 11h.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Non, je m'en doute un peu.
- Tu te demandes ce que j'attends ?
- Un peu, oui.
- Ce que je suis ?
- Oui.

Il est également arrivé que le sujet-spectateur prenne une position de repli, de défense, vis-à-vis de la grande proximité du comédien mais aussi en fonction de sa vulnérabilité de sujet-spectateur couché, immobilisé avant d'entrer dans la machine, sous le regard du comédien/personnage, au dessus de lui :

Lundi 26 février 16h.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- C'est vachement bizarre, c'est un peu comme *Code quantum*, tu connais ?

Parfois, c'est à une véritable dé-théâtralisation de l'acte auquel il assistait qu'il se livrait, peut-être par protection, angoisse, manque d'intérêt ou, plus simplement par manque de conviction du comédien...

Mardi 27 février 11h.

- Tu te demandes ce que je fais là ? Tu te demandes ce que j'attends ? Ce que je suis ?
- Non, tu dois être le comédien.

Tout le travail du comédien était alors d'entraîner le « spectateur récalcitrant » (envers et contre lui ?) vers le monde, la spatio-temporalité du représenté.

La majorité des sujets s'inscrivait plutôt dans un rapport de bonne volonté ou, plus précisément, se voulait favorablement prédisposé au théâtral (12 sujets sur 19). Cette mise en condition qu'effectuait le comédien, à chaque entrée d'un sujet dans la salle du scanner, était donc fondamentale au conditionnement du sujet afin de lui permettre d'évacuer le dispositif médical au profit de l'univers théâtral.

Mercredi 28 février 11h.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Heu...
- Tu te demandes ce que j'attends, ce que je suis ?
- Oui.

Mercredi 28 février 14 h 30.

- Tu te demandes ce que j'attends ?
- Ouiii...
- Tu te demandes ce que je fais là, ce que je suis ?
- ...

Ce « pré-jeu » joué, véritable mise en condition du sujet-spectateur, constituait aussi une mise en condition fondamentale pour le comédien. Ainsi,

Il y a aussi l'anecdote avec le garçon qui me dit, au début de la représentation, à l'entrée du scanner : « Quel est ton nom ? » Comme dans le texte le personnage se présente, dès le début et dit : « Je m'appelle Ionyos » ; j'ai joué avec ça. Je me suis imaginé que lui, dans le scanner, lorsqu'il a vu le personnage prendre forme, il a fait le lien avec ça, avec notre premier contact. Il ne l'a peut-être pas fait, mais ça m'a plu d'imaginer qu'il l'avait fait.

Il devenait, en quelque sorte, un spectateur imaginaire ; bien réel en même temps¹.

Pour le comédien se pose alors la question fondamentale de la « présence à distance » de ce spectateur imaginaire. « Maintenir la peur, la légère tension. Comment trouver l'interaction avec le spectateur unique ? Imaginer ses réactions, les précéder ? Pour lui donner la sensation d'être avec moi et moi avec lui² ? »

Gaël Chaillat va plus loin à propos de la présence à distance lorsqu'il évoque le « problème lié à la nature même du rapport spectateur/acteur modifié par la contrainte de la prise de vue par la caméra » :

Cette distance entre l'acteur et le sujet, qu'il fallait apprendre à maîtriser, provoquait chez l'acteur, au départ de l'expérience, un sentiment de solitude face à la caméra (solitude identique chez le spectateur-sujet dans l'I.R.M., mais je ne parlerai pas à leur place) et provoquait un défaut d'attention, de concentration, d'écoute, de direction de la parole chez l'acteur qui aboutissait finalement à la sensation désagréable de ne jouer pour personne et de se complaire, aidé par le dispositif scénographique (une boîte noire de très petite dimension) dans un système de jeu autocentré sans espoir de retour.

¹ Entretien avec G. Chaillat.

² *Oynisos*, carnet du comédien Gaël Chaillat sur les représentations lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, mardi 27 février, 14 heures, (voir annexe 33).

Comment créer, malgré la caméra et la distance qu'elle impose, un échange entre l'acteur et le spectateur, la sensation d'une écoute¹ ?

De fait, l'essentiel du problème lié au dispositif du protocole expérimental et du décalage que celui-ci institue entre une représentation théâtrale traditionnelle et la représentation théâtrale réalisée lors de l'expérience, a été, en grande partie, pris en charge par le comédien. Là encore, l'objectif de la mise en scène était de faire intégrer, par le spectateur, le dispositif technique et médical afin qu'il puisse *se laisser aller* à la représentation. Pour ce faire, le comédien devait mentalement se reconstituer des schémas de représentation qui lui étaient connus. Il devait reconstituer une forme d'échange physique tout au long de la pièce à partir des quelques minutes qu'il passait avec le spectateur au début de la représentation (lors de la mise en condition du sujet). Ce moment permettait au comédien de *sentir* son public et d'engager la représentation avec, en mémoire, une impression de son auditeur.

Cette amorce de la pièce pouvait poser un problème au comédien tant il est vrai que l'impression première, fixée dans la mémoire du comédien, n'était pas soumise à de vraies évolutions au cours de la représentation précisément parce qu'émetteur et récepteur n'étaient pas en contact physique : « Ces quelques minutes étaient malheureusement déterminantes pour la suite de la représentation et aucune autre influence extérieure ne pouvait modifier cette première sensation qui tendait le lien entre le sujet et moi². »

Ce rapport intime entre les sujets théâtraux (comédien/spectateur) était une des constituantes majeures de la construction du théâtral qui pouvait s'opérer *via* le rapport intersubjectif. Ce rapport était rompu dans la suite de la représentation d'où l'importance, pour le comédien, de l'instituer avec le plus de force possible afin qu'il en reste « quelque chose » tout au long des dix minutes que durait la représentation. Le comédien était donc, pendant cette durée initiale de la mise en condition du spectateur, fortement soumis à sa subjectivité qui allait se révéler déterminante pour la suite du spectacle :

Quant à moi, cela me permettait la découverte – une surprise à chaque fois – de celui qui allait m'écouter et en quelques minutes j'essayais de créer un rapport intime, un contact, un désir.

La subjectivité était totale. Comme on aime un public certains soirs et d'autres non, certaines de ces rencontres – la plupart – étaient propices à alimenter le désir de jouer, les autres l'amollissaient³.

¹ *Ibid.*, introduction.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Lorsque le comédien/Onysos, avançait dans le couloir bleuté vers le plateau, il lui fallait maintenir ce lien interindividuel. C'est ainsi seulement que son acte théâtral trouvait un sens. Il *devait* sentir le public, se le rappeler pour ne pas être seul dans son jeu, dans le don de son jeu. Le spectateur restait « connecté » avec l'autre grâce à la *représentation au second degré*. Le comédien n'avait que sa mémoire et, surtout, la conscience de sa mémoire.

Ce lien fut, dans les premiers temps, difficile à maintenir à partir du moment où je quittais la salle de l'I.R.M. L'image-mémoire du visage du spectateur s'effaçait, le fil fragile de la tension tendu vers le spectateur se rompait avant les premiers mots du monologue ou pendant la représentation si j'oubliais d'alimenter continuellement cette relation psychique. La conscience soudaine de cette rupture permettait le plus souvent de renouer le lien, à condition d'en avoir conscience¹.

Ce lien acteur/spectateur est, bien sûr, primordial. L'importance de l'interactivité et du rapport interindividuel, relevée dans le cas des *représentations au second degré* avec les expériences d'E-toile, a dû être adaptée, ici, lors de la mise en place du protocole expérimental et être intégrée à la création artistique. Sans ce soin, la dimension théâtrale, recrée pour les besoins de l'expérience, aurait risqué de perdre une de ses parts essentielles.

Je pense que le spectateur, c'est celui qui libère le comédien de sa conscience. Dans un spectacle tel que je l'entends, les comédiens ont conscience du sens qu'ils portent. Ils sont, de plus, conscients, de l'histoire au niveau de la fable : ils savent très bien quand ils commencent à jouer la pièce si, à la fin, ils meurent ou se marient ou ce qui va leur arriver puisqu'ils l'ont déjà jouée plusieurs fois, et avant l'ont répétée. Ils ont donc une conscience qui n'est pas celle de leur personnage, une conscience qui dépasse [englobe] celle de leur personnage. Par un effet de retour, le spectateur, c'est celui, le jour où il vient, qui permet à l'acteur de mettre entre parenthèses cette conscience et de donner l'illusion qu'il est dans le non-savoir. C'est ce qui permet d'être le personnage. Le personnage doit néanmoins retrouver une forme d'innocence alors que l'acteur, lui, doit avoir conscience de la totalité. Il y a là un phénomène en miroir.

L'acteur, tous les jours, doit passer par le même endroit. Simplement, lorsqu'il y passe, il doit nous donner l'illusion qu'il n'y est jamais passé. Tant que l'on est dans la répétition, on n'y arrive pas. C'est seulement le jour où le spectateur est là que, par son regard qui, lui, est innocent, il « ré-innocente » l'acteur. C'est donc le regard du spectateur qui permet à l'acteur de mettre entre parenthèses le parcours global, le savoir².

Le phénomène théâtral a donc été recréé, au second degré, le plus fidèlement possible afin que le protocole expérimental puisse être valide. La part subjective du sujet, prise en compte dans cette expérience reste une des originalités majeures de ce protocole. Les résultats de cette expérience, les discussions qui sont nées autour et qui se confrontent ici les unes aux autres, permettent de relever avec certitude un engagement neurocognitif particulier au sein du théâtre.

¹ *Ibid.*

² Entretien avec S. Braunshweig.

Cet engagement est particulièrement significatif lorsqu'interviennent les choix artistiques du metteur en scène ou la puissance évocatrice du texte (événements théâtraux *a priori* de l'expérience). Le metteur en scène, présumant l'adhésion du spectateur, détient un véritable pouvoir de manipulation sur le sujet. Certes, ce n'est probablement pas, dans l'immense majorité des cas, volontaire ; mais c'est un fait qui semble dorénavant établi.

L'adhésion est inhérente au théâtre même, puisque ce que va en faire le metteur en scène, c'est chercher à faire adhérer le spectateur, et le spectateur se laisse tromper ; il vient pour être trompé. Le théâtre est peut-être la situation expérimentale idéale où on introduit dans la perception du fait une perception faussée, décidée, mise en scène.

C'est le principe de tout discours : introduire dans la pensée de l'autre un déplacement de perception¹.

Grâce à cette étude sur le *principe d'adhésion* appliqué à la représentation théâtrale, une piste vers un neurodynamisme, stimulé par l'adhésion à un événement, a été esquissée, peut-être même, pour certains éléments, montrée. Ce travail n'a, certes pas, dégagé les seules « zones cérébrales relatives à l'adhésion » mais plutôt, les modifications dynamiques neuro-anatomiques engagées lorsqu'un sujet semble adhérer à un événement théâtral. En effet, les éléments cognitifs mis en action dans le phénomène de l'adhésion semblent suffisamment complexes et subtils pour ne pas être réduits à quelques zones figées :

Par-delà la forme extrême d'un tel réductionnisme qui limite l'esprit voire la conscience au cerveau, que ce soit parce que celui-ci *semble* présenter notre seul accès *positif* au vécu ou parce que l'analyse portant sur le vécu *paraît* trouver sa *confirmation* (sa validation) *objectivante* ultime dans l'analyse neuro-biologique, il est manifeste que les sciences cognitives ont, à mesure de leur évolution, [...] tenté de se déprendre à chaque étape un peu plus d'un réductionnisme toujours rémanent².

Néanmoins, il est, désormais, indéniable que l'adhésion du sujet-théâtral joue un rôle majeur dans la construction même de ce théâtral auquel il (va) adhère(r). Au-delà des phénomènes d'interactivité et de co-constitution, quels sont les éléments qui participent, contribuent, à l'émergence du théâtral et, concomitamment, à l'adhésion des sujets à ce théâtral ?

La solution de notre inscription d'être humain au sein d'une réalité se trouve, peut-être, au-delà du physique, dans l'émergence, à partir de fondements matériels, biologiques, neuro-biologiques, d'un état cognitif, dont la pierre angulaire, celle de notre système représentationnel, pourrait trouver ses racines dans le *principe d'adhésion*.

¹ Entretien avec M. N. Metz-Lutz.

² N. Depraz, *La Conscience. Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, op. cit., p. 143.

QUATRIEME PARTIE

LES COMPOSANTES DE LA DIMENSION THEATRALE

ET LE ROLE DU *PRINCIPE D'ADHESION*

D'un côté, il y eut ce que l'on appela les *néo-matérialistes*, construits à l'image du Léviathan, chez qui toute conscience fut abolie et qui ne conservaient que la vision du monde extérieur à trois dimensions. Leurs mouvements purement réflexes étaient suscités par les besoins journaliers de la vie sociale ; ils ne connaissaient d'autres ordres que les règlements scientifiques du monde extérieur ; leur discipline était absolue, leur science très complète, leur intelligence tout à fait nulle.

Il y eut, d'autre part, ceux que l'on appela les *idéalistes* et qui furent privés de tout moyen de relation avec le monde extérieur à trois dimensions. Leur sort fut en réalité celui des anciens fakirs hindous et leur vie intérieure se développa dans d'étrange proportion. Pourvus simplement du seul sens de la quatrième dimension, ils ignoraient tout du temps et de l'espace. Pour eux, les phénomènes ne se succédaient pas ; pour eux bientôt il n'y eut même plus de phénomènes.

(G. Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Paris, Denoël, 1971, p. 151.)

CHAPITRE PREMIER

L'ENERGIE DU THEATRAL

Une des composantes majeures de la dimension spatio-temporelle, en présence dans le cadre du spectacle vivant, est l'énergie circulant au sein de la dimension en question. Quelle est cette énergie ? Comment l'expliquer, la définir ? Comment est-elle créée et comment s'exerce-t-elle ? Quels sont ses enjeux ? Autant de questions auxquelles il faudra répondre afin de clarifier ce concept d'énergie si souvent utilisé par ceux qui se trouvent en action sur les planches du théâtre, sur un plateau de danse et, plus généralement, au spectacle vivant. Mais expliquer et définir l'énergie spectaculaire, c'est aussi, et surtout, s'interroger sur une des composantes majeures du théâtral, mais encore sur le sujet actant, donc analyser un des éléments fondamentaux du *principe d'adhésion*.

LA « CONSCIENCE OSCILLANTE », UNE PISTE ?

Dans sa thèse, Sham's utilise le concept de « conscience oscillante », dont il trouve la source dans les écrits de Stanislavski¹ qui met en expérience et théorise ce qu'il nomme « l'oscillation de la pensée ». Pour lui, il s'agit avant tout d'un discours rapporté au domaine théâtral, confrontant les expériences de l'acteur à lui-même et au spectateur. Sa description relève davantage d'une approche empirique d'un phénomène, que d'une étude neurologique de la conscience :

Ces oscillations perpétuelles rendent nécessaire la présence, en nous même, d'un « observateur » pour nous guider. Lorsque vous aurez plus d'expérience, vous découvrirez que son rôle est en grande partie automatique.

Imaginez qu'un acteur soit en parfaite possession de toutes ses facultés, sur scène. Il a une telle maîtrise de son état intérieur qu'il peut en séparer les divers éléments sans sortir de son rôle. Ils

¹ Voir Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire*, op. cit., pp. 264-265.

fonctionnent tous normalement en s'aidant mutuellement. Mais qu'un léger désaccord apparaisse, et il pourra immédiatement rechercher l'élément défectueux et rétablir l'équilibre, tout en continuant à jouer avec aisance et à s'observer¹.

Stanislavski parle ici d'« observateur », mais celui-ci existe-t-il au sens strict du terme ? Ne serait-il pas, plutôt, « participant » ? L'hypothèse d'une oscillation de la conscience, se nourrit du glissement sémantique s'opérant de l'« observateur » au « participant ».

Chez Stanislavski, « l'oscillation de la pensée » envisage l'observateur comme une sorte « d'arbitre² », l'excluant de toute possibilité d'agir. Stanislavski peut alors servir de point de départ à une description de l'oscillation de la conscience. Sham's ensuite permet de préciser la définition de ce concept définissant cet élément comme créateur d'énergie scénique. En effet, en s'appuyant sur les réflexions de Bergson, il met en évidence les allers-retours s'opérant de la conscience du réel à celle de l'imaginaire et inversement :

En fait, c'est Bergson qui a été le premier à le démontrer, le lecteur perçoit « à peine » les mots. Il se contente de leur ébauche, et c'est le souvenir qui court en permanence au devant de la perception. C'est cette opération qui permet la continuité de la lecture et l'affranchissement de l'imaginaire. Par conséquent, la conscience du lecteur n'a pas le temps de revenir complètement au réel avant de remonter vers l'image³.

En effet, Bergson remarquait déjà, dans *Matière et mémoire* qu'« il n'y a pas, chez l'homme au moins, d'état purement sensori-moteur, pas plus qu'il n'y a chez lui de vie imaginative sans un *substratum* d'activité vague. Notre vie psychologique normale oscille [...] entre ces deux extrémités⁴. » Un schéma permet d'illustrer le concept de conscience oscillante.

¹ C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, *op. cit.*, pp. 264-265.

² *Ibid.*, pp. 264-265.

³ *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴ H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 187.

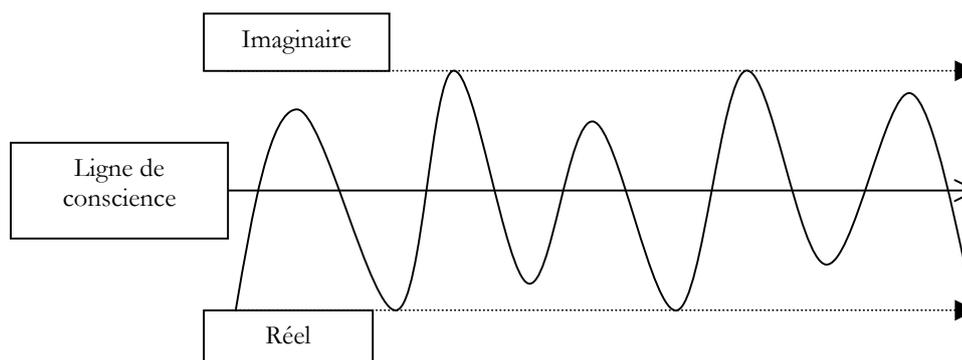


Fig. 7. La conscience oscillante

Ce schéma, inspiré des travaux de Sham's, qui reprend Bergson, montre que le sujet assistant à une représentation, comme l'acteur, part de la réalité, du quotidien, et se laisse entraîner de manière non linéaire vers l'imaginaire à la faveur du déroulement du spectacle. On peut dire que lorsque la courbe représentant l'oscillation de la conscience rejoint la ligne « imaginaire », le sujet (acteur ou spectateur) adhère au représenté. Plus la courbe s'approche de la ligne « réel », moins il adhère. Ponctuellement, cette adhésion peut être complète (lorsque ligne « imaginaire » et courbe se confondent), mais elle peut n'être que partielle, voire inexistante (lorsque ligne « réel » et courbe se rejoignent).

Rapportée à la question de la temporalité théâtrale, cette intuition bergsonienne a été reprise par Stanislavski qui l'appliquait concrètement au travail, au mode de fonctionnement de l'acteur :

Une moitié de l'âme de l'acteur est absorbée par le super-objectif, par la ligne d'action, par le sous-texte, par les images intérieures, toutes choses qui concourent à construire l'état de création active. Mais l'autre moitié continue à fonctionner en s'appuyant sur la psychotechnique [...]. Lorsqu'un acteur joue, il est divisé en deux. Souvenez-vous des paroles de Salvini [...] : « L'acteur vit, pleure, rit sur la scène, mais en même temps qu'il pleure ou qu'il rit, il observe ses propres larmes et sa propre joie. C'est cette double existence, cet équilibre entre la vie et l'interprétation dramatique qui conditionne l'œuvre d'art. » Ainsi cette division de l'individu ne doit pas nuire à l'inspiration. Au contraire, l'un doit encourager l'autre. D'ailleurs, dans la vie réelle, nous menons une existence double, et cela ne nous empêche pas de vivre et d'éprouver des émotions fortes¹.

Ainsi, Stanislavski établit un lien fondamental entre passé et présent dans le travail du comédien, deux éléments qui doivent coexister pour que le personnage prenne existence. De la même façon, Bergson estime que le passé et le présent doivent

¹ C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit., p. 201.

s'interpénétrer pour constituer un présent complet, celui qui se révèle *a priori* en étant sensiblement perceptible, ce que pourrait illustrer le « cône renversé » qu'il propose dans *Matière et mémoire* :

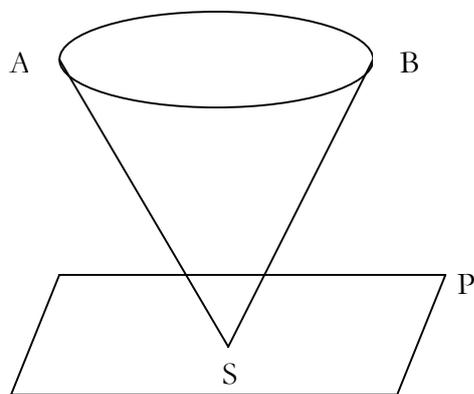


Fig. 8. Le cône renversé de Bergson

Le schéma est commenté par Bergson lui-même :

Cette image, toute particulière, qui persiste au milieu des autres et que j'appelle mon corps, constitue à chaque instant [...] une coupe transversale de l'universel devenir. C'est donc le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés, le trait d'union entre les choses qui agissent sur moi et les choses sur lesquelles j'agis, le siège, en un mot, des phénomènes sensori-moteurs. Si je représente par un cône S A B la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, la base AB, assise dans le passé, demeure immobile, tandis que le sommet S, qui figure à tout moment mon présent, avance sans cesse, et sans cesse aussi touche le plan immobile P de ma représentation actuelle de l'univers. En S se concentre l'image du corps ; et, faisant partie du plan P, cette image se borne à recevoir et à rendre les actions émanées de toutes les images dont le plan se compose¹.

Selon Bergson, les hommes se situent sur l'axe vertical du *cône renversé*, plus ou moins haut ou bas selon leur façon de s'« ancrer » dans un réel qui peut être qualifié d'objectif (réel proche) ou de subjectif (voisin de l'imagination). En cela, le *cône renversé de Bergson* permet de schématiser l'idée qu'exposait Stanislavski, de la globaliser ; cependant, il laisse entrevoir la possibilité d'un pendant à AB, qui correspondrait à la totalité des souvenirs accumulés, donc une « assise » dans le passé.

On peut aussi considérer l'imaginaire comme étant constitué, entre autres, de souvenirs, d'attentions, mais aussi d'attentes. L'activité de la conscience, oscillant entre réel

¹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, pp. 168-169.

et imaginaire, devient créatrice d'une forme de *tension vers*, d'énergie. Finalement, pour le sujet « comédien agissant », être observé dans un moment d'oscillation de la conscience, *situe* l'action dans le présent dramatique, ce qui conditionne l'*existence* du scénique. Le comédien se trouverait donc dans un présent, certes, mais ce « présent » serait un « triple présent¹ » :

Présent du passé	Présent du présent	Présent du futur
Souvenir	Attention	Attente

Tableau 6. *Le triple présent du présent*

« L'acteur en jeu » effectue des allers-retours entre ces trois présents. Il n'est plus alors question de l'existence double qu'évoquaient Stanislavski ou Bergson, mais d'une existence triple qui ne prend plus seulement en compte l'attention et les souvenirs mais y inclut aussi l'attente. L'art de faire émerger au présent les sensations et souvenirs amplifie le temps théâtral : l'oscillation de la conscience impose la prise en compte du présent du futur ! C'est probablement là que se trouve le manque dans le discours de Stanislavski. Le « regarder-être », qui fait appel au vécu et aux apprentissages techniques et psychologiques, n'est pas suffisant pour élaborer le présent sur scène ; il y manque la puissance de l'attente. D'autre part, en complétant le *cône renversé de Bergson* par l'inclusion du « présent du futur », apparaît la notion de « souvenirs du futur » qui est, pour le sujet théâtral, visualisation, anticipation de l'avenir.

L'analyse du travail du comédien permet de mieux comprendre cette idée. Certes, comme l'a expliqué Stanislavski, un acteur est imaginatif et/ou actant, devant sans cesse effectuer l'aller-retour de sa conscience, fluctuant de l'état présent aux souvenirs (texte, techniques de jeu, etc.). En rester là, c'est négliger les heures de travail qui, au long des répétitions, ont permis au comédien « d'enregistrer » les événements liés au texte, à la mise en scène, etc. Tous ces éléments mémorisés lui permettront, en public, d'anticiper sur le devenir de la représentation en cours. Le comédien se trouve dans la position de celui qui aurait déjà « vu » l'avenir. Il s'agit de souvenirs, certes, mais de souvenirs nécessitant une

¹ L. Garbagnati (coordonné par), *Temps scientifique, temps théâtral*, op. cit., p. 136.

projection mentale dans l'espace et dans le temps vers les événements en devenir, à venir, encore virtuels : des souvenirs du futur...

Par la présence active du comédien, la dimension scénique s'étire donc vers une mise en action du passé (par les souvenirs), vers un présent (par le réel en acte), mais aussi, vers une mise en action du futur (par une projection mentale). Pour prolonger la réflexion à propos de l'espace-temps théâtral, il semble donc nécessaire d'adjoindre au *cône renversé bergsonien* l'élément « futur ».

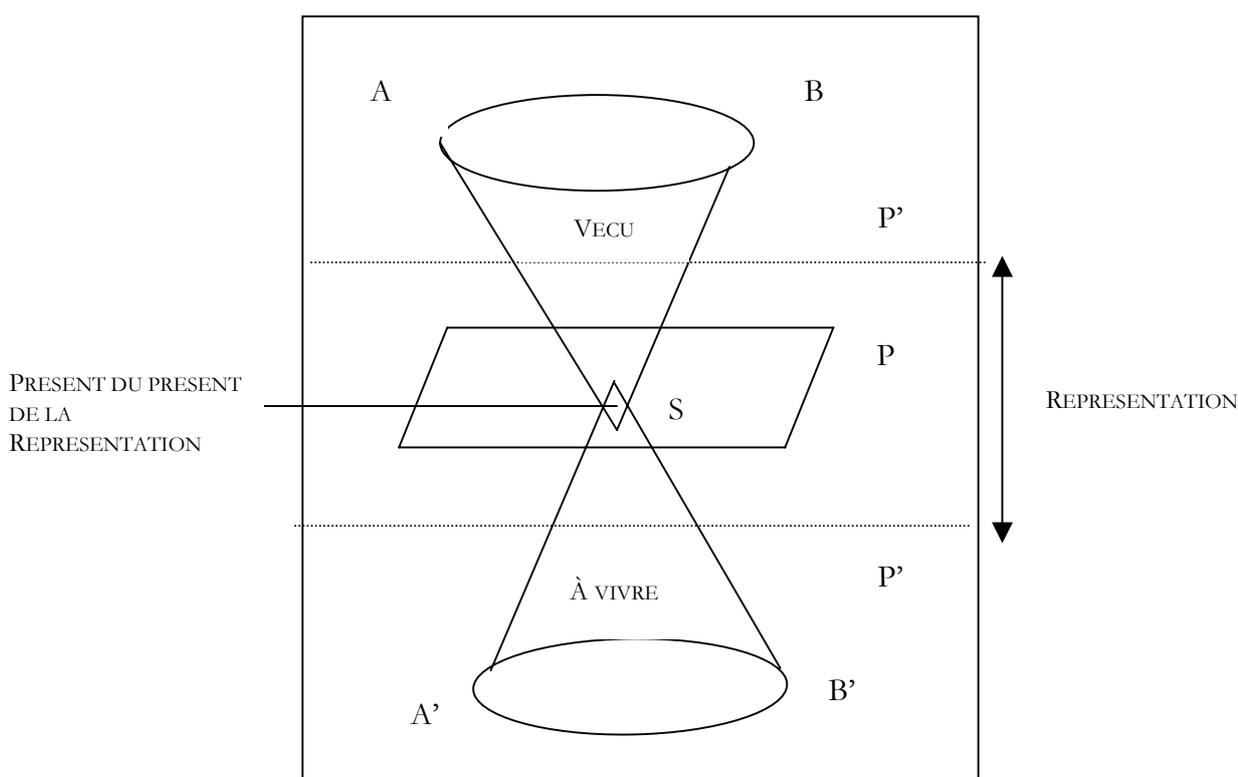


Fig. 9. Schéma de la création de l'espace-temps présent de l'acteur par l'oscillation de la conscience passé-présent-futur-présent-passé

- AB : Souvenirs accumulés (passé) ;
- S : Présent ;
- P : Représentation de l'univers (scène) ;
- P' : Représentation de l'univers (hors scène)
- A'B' : Projection mentale de l'acteur, visualisation (futur).

La création de l'espace-temps présent prend en compte le souvenir et l'imaginaire de l'acteur, donc le réel et le virtuel. Le souvenir n'est plus une actualité. Quant à l'imaginaire et à la projection mentale, ils relèvent du domaine de l'actualité probable,

possible d'un futur déjà joué, répété, donc passé pour le comédien, mais à venir dans sa pratique. Pour le spectateur, en revanche, il s'agit en principe d'un futur simple, sauf, naturellement, s'il connaît la pièce par la lecture ou d'autres mises en scène qu'il a vues et, *a fortiori*, s'il l'a déjà vue jouée par le même comédien dans la même mise en scène. L'énergie qui peut découler de l'oscillation de la conscience entre passé, présent et futur est donc une énergie que l'acteur doit nécessairement actualiser afin d'en faire usage. Le réel est préfiguré par le possible *via* l'actualisation des virtualités. La conscience est le trait d'union entre ce qui a été et ce qui sera¹.

Levinas permet de synthétiser cette idée, expliquant que l'avenir, pour être le temps, doit entrer en relation avec le présent². C'est le sujet (comédien) qui constitue la relation au présent, le lien entre toutes les parties temporelles en œuvre. La relation avec l'avenir, la prégnance de l'avenir dans le présent semble encore se réaliser dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face permettrait l'accomplissement même du temps théâtral ; l'empiètement de l'avenir sur le présent n'est pas le fait d'un sujet seul, mais résulte de la confrontation des subjectivités en présence³.

N'en serait-il pas de même pour le passé ? Si on se réfère au *cône renversé de Bergson*, le présent (S) est en relation fondamentale avec le passé (AB). Ce passé n'existe que par la conscience présente du sujet. Il convient désormais d'inverser les analyses proposées sur le futur et le passé : si le futur et le passé ne se font temps que dans leur relation avec le présent, le présent ne se construit que dans ses relations au passé et au futur.

L'énergie en acte dans l'espace-temps de la dimension théâtrale correspond donc, au-delà de l'énergie physique immédiatement utilisée, à une énergie latente. Elle découle du souvenir (de la mémoire du comédien et du spectateur) tout autant que de l'« imaginaire » de chacun. Cette latence renvoie au temps nécessaire pour que, *via* la conscience oscillante, le comédien comme le spectateur fassent appel à leurs souvenirs et/ou à leur imaginaire pour construire l'action et le temps théâtraux. Si le souvenir correspond à « l'idée ou

¹ Voir G. Chomienne, *Bergson. La Conscience et la vie. Le possible et le réel*, Paris, Magnard, 1985, p. 44.

² E. Levinas, *Le Temps et l'autre, op. cit.*, p. 68.

³ *Ibid.*, pp. 68-69.

l'impression que la mémoire conserve d'une chose¹ », il apparaît indissolublement lié au potentiel imaginant du sujet.

Quel lien peut-on alors établir entre le temps et l'énergie en présence sur scène ? Tout comme l'imagination, le souvenir constitue le fondement de la matière virtuelle essentielle au « si magique » de Stanislavski, sans laquelle la redondance de réel, nécessaire à l'élaboration de l'espace-temps théâtral, manquerait. Par le recours au « souvenir-*imagination* », au théâtre, une sorte de néantisation du réel permet de faire glisser de la conscience réalisante à la conscience imageante, si on considère, avec Sham's, qu'« une conscience chasse l'autre² ».

Si l'imagination, « faculté de se représenter des objets par la pensée³ », résulte directement de la mémoire et des souvenirs, la flèche du temps, supposée conduire du passé vers le futur, réunit ici présent, passé et futur ; l'imagination, en œuvre au théâtre, autorise des ponts entre passé et présent, présent et futur, donc, par relation de transitivité, entre passé et futur. Pour autant, le présent reste le pivot autour duquel se constitue la réalité théâtrale.

Les « objets du futur », re-présentés à l'esprit par projection mentale (subjective), relèvent de l'imagination, du virtuel, du fantasmatique. Parallèlement, les souvenirs, « objets du passé », agissent comme des « banques d'images » à la disposition de l'imagination. Tout comme les projections, les souvenirs logés dans la mémoire nourrissent le présent en sollicitant l'imagination. D'un point de vue cognitif, ils s'engagent donc activement (avec le corps⁴) dans une déformation de la lecture du présent (« réalité proche »), tout comme, on le sait, le temps agit indéniablement sur la mémoire : elle évolue *par, avec et dans* le temps. Il existerait donc un rapport d'interdépendance entre mémoire et imagination. Les allers-retours de la conscience, du réel en acte au virtuel mnémonique, impliquent la nécessité de s'interroger sur la notion de temps, inhérente à l'émergence du théâtral⁵. Si l'on admet que

¹ « Souvenir », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*.

² Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire*, *op. cit.*, p. 180.

³ « Imagination », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*.

⁴ Voir *supra*, p. 175-179.

⁵ L'interpénétration fondamentale entre les différentes temporalités a déjà été relevée par Bergson : « Mais qu'est-ce que la conscience ? Conscience signifie d'abord mémoire. En ce moment, je cause avec vous, je prononce le mot "causerie". Il est clair que ma conscience se représente ce mot tout d'un coup, sinon elle n'y verrait pas un mot unique, elle ne lui attribuerait pas un sens. Pourtant, lorsque j'articule la dernière syllabe du

temps et mémoire sont liés, que mémoire et imagination sont interdépendants, il faut supposer l'existence d'un rapport fondamental entre temps et imagination.

Le temps agissant sur l'imagination, interfère dans la réception du spectacle par le spectateur, mais aussi dans l'appréhension du temps théâtral par le comédien. Il est évident que le temps du « réel proche » reste primordial au théâtre, mais il est plutôt question ici d'un temps sans lequel spectateur ou comédien ne peuvent adhérer à la dimension théâtrale¹. La caractéristique temporelle, liée à l'imagination et mise en œuvre sur scène, exige une capacité certaine de néantisation.

De fait, pour le spectateur, si l'on suit les préceptes du théâtre « dramatique », il n'est pas question de voir le comédien mais le personnage ; il se doit de s'extraire du réel, du concret, pour privilégier la fiction. Il lui faut donc néantiser² ou, à tout le moins, s'abstraire un moment du quotidien pour que puisse s'enclencher le processus d'adhésion au représenté. Le temps théâtral, par le rapport étroit qu'il entretient avec le souvenir et la projection, donc avec l'imaginaire, est une des constituantes majeures du processus d'adhésion. Il devient temps de l'oubli de soi, temps de la néantisation. Comme l'avait pressenti Mme de Staël, le temps théâtral se fait « durée métaphysique que personne ne compte plus³ ». Mais sans bonne foi, pas de temps théâtral !

Les allers-retours du présent aux acquis passés sont essentiels. S'agissant du comédien, ils permettent de retrouver le texte mémorisé, les techniques de jeu apprises, les souvenirs des sensations vécues : autant d'éléments qui lui fourniront la matière première nécessaire pour exprimer un sentiment. Dans le cas du spectateur, ces allers-retours de la conscience permettent de se situer physiquement et psychiquement par rapport à la

mot, les deux premières ont été articulées déjà ; elles sont du passé par rapport à celle-là, qui devrait alors s'appeler du présent. Mais cette dernière syllabe "rie", je ne l'ai pas prononcée instantanément ; le temps, si court soit-il, pendant lequel je l'ai émise est décomposable en parties, et ces parties sont du passé par rapport à la dernière d'entre elles, qui serait, elle, du présent définitif si elle n'était décomposable à son tour : de sorte que vous aurez beau faire, vous ne pourrez tracer une ligne de démarcation entre le passé et le présent, ni par conséquent entre la mémoire et la conscience. À vrai dire, quand je prononce le mot "causerie", j'ai présent à l'esprit non seulement le commencement, le milieu et la fin du mot, mais encore les mots qui ont précédé, mais encore tout ce que j'ai déjà prononcé de la phrase ; sinon, j'aurais perdu le fil de mon discours. Si, à chaque instant, le passé s'anéantissait, la pensée s'anéantirait en lui. Le présent pur, c'est l'inconscience. » Cité par Fr. Meyer, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Paris, Bordas, 1964, p. 29.

¹ Cette caractéristique de l'adhésion au théâtral, *via* l'imaginaire, a déjà été mise en évidence par Sham's. Voir *L'Acteur entre réel et imaginaire*, *op. cit.*

² Voir *ibid.*, p. 189.

³ G. de Staël, *De l'Allemagne* (var. ms. A), *op. cit.*, t. II, p. 241.

représentation à laquelle il assiste (ou a déjà assisté) ainsi qu'à son « vécu » théâtral et extra-théâtral.

En ce qui concerne la projection du présent dans le futur, ces allers-retours permettent au comédien de se situer dans son espace de jeu en visualisant, mentalement, la suite de son parcours scénique. Cet effort de la conscience lui permet, par exemple, de retrouver ses « marques », de se placer correctement sur le plateau, de préparer un « glissement d'attitude » physique ou mentale, etc. Pour le spectateur, cette projection de la conscience vers le futur est bien moins volontaire : elle s'apparente plutôt à un état de rêve éveillé, mais discontinu, toujours en péril, dans lequel la vision du présent scénique sollicite et engage l'imagination. Ainsi, c'est en fonction du présent perçu que le sujet imagine le déroulement futur de l'action dramatique. Cependant, ce futur imaginé influe également sur la perception qu'il peut avoir du présent de la représentation¹.

Parallèlement à ces allers-retours de la conscience, quel que soit le sujet (acteur ou spectateur), il convient de tenir compte des échanges interindividuels existant entre ces deux pôles. Il faut en effet considérer que comédiens et spectateurs sont deux entités distinctes, mais étroitement (re)liées dans un espace-temps commun global. L'interaction s'effectue par déplacement de la « conscience oscillante » de chacun. En effet, ce n'est plus seulement entre l'acteur et lui-même, entre le spectateur et lui-même, que fluctue la conscience, mais entre ces deux composantes majeures de la dimension théâtrale que sont la salle et la scène, le spectateur et le comédien. Il semblerait que ces oscillations ou rapports interindividuels, cristallisés par le présent des sujets, soient un des éléments majeurs constituant l'énergie scénique, ce qui peut s'illustrer par le schéma suivant :

¹ Voir supra cette idée appliquée à l'acteur dans, fig. 9.

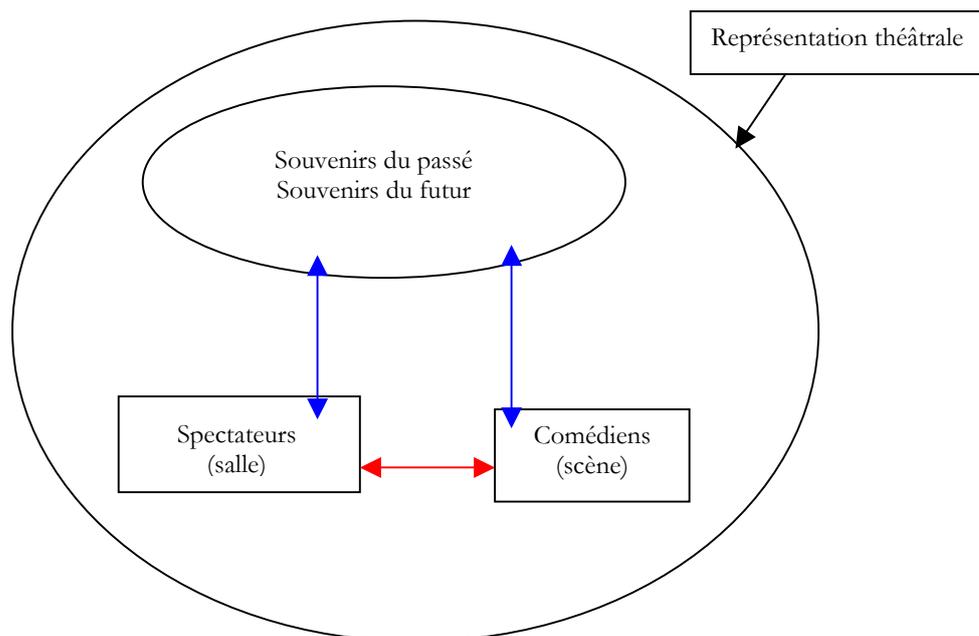


Fig. 10. Les échanges de « flux de conscience » au théâtre

■ Flux interindividuels. ■ Flux de soi à soi-même.

Les échanges opèrent donc aussi bien horizontalement (d'un sujet à l'autre, chacun, acteur ou spectateur agissant sur la perception globale du spectacle) que verticalement (de soi à soi-même par des connections présent-passé-futur) et, c'est par la réunion de ces échanges de flux de conscience(s) que peut se constituer la représentation théâtrale.

Au-delà de ces constatations élémentaires, la question de l'échange des flux de conscience(s) mis en œuvre au sein d'une représentation théâtrale, doit aussi s'envisager d'un point de vue plus spécifiquement cognitif. Pour les comédiens, comme pour les spectateurs, « la conscience ressemble à une tâche lumineuse sur la scène du théâtre, dirigée là par un projecteur "attention" sur les ordres d'un système exécutif. Le reste du théâtre est sombre et inconscient¹. » Ce serait donc par la focalisation sélective d'événements de pensée que la conscience interférerait au sein de la représentation pour créer du sens face à ce « donné » qu'est le représenté. Cette mise en lumière, évoquée métaphoriquement par Baars, caractérise les échanges de flux entre les deux parties mises en présence au cours de

¹ B. J. Baars, « L'hypothèse de l'accès-conscient. De la métaphore du théâtre à la dynamique du cerveau », in *La Conscience : approches cliniques et neurologiques*, Tome I, Paris, Ed. de l'A.E.I.S., 2005, p. 237.

la représentation. Ces échanges déclenchent un certain nombre de réactions physiologiques et font appel à différents ressorts psychologiques, plus ou moins conscients¹.

Si la conscience du comédien, tout comme celle du spectateur, oscille, il faut souligner le fait que ce mouvement, ce palpitation essentielle à tout principe de vie se trouve déjà aux sources mêmes de l'activité créatrice de pensées et d'actions (l'activité neuronale), voire, peut-être même, aux sources de la conscience.

Wolf Singer a mis en évidence le phénomène de l'oscillation neuronale en expliquant que « l'activité oscillatoire des groupes neuronaux est synchronisée² ». À l'échelle des neurones, c'est donc un mouvement d'ensemble régulier qui s'effectue. Serait-ce le même phénomène qui, fondamentalement, conditionne notre perception du réel ? Cette « activité oscillatoire » ne peut-elle se retrouver au théâtre ? Tout comme le mouvement d'oscillation des groupes neuronaux, décrit par Wolf Singer, pourrait être un des principes créateurs nécessaires à la vie, l'oscillation de la conscience pourrait être un des principes créateurs du représenté (ou du perçu), de l'adhésion du sujet au spectacle (acteur, spectateur). Les mouvements d'oscillation de la conscience créeraient-ils une forme d'énergie qui serait l'une des composantes de la dimension théâtrale ? Tout se résumerait-il alors à une question d'énergie au théâtre, comme ailleurs ?

LES ACCUMULATEURS DE L'ENERGIE THEATRALE.

Avant toute chose, l'énergie est mouvement. Pour être employée, elle doit impérativement être emmagasinée. Dans le domaine théâtral, le corps humain constitue cet accumulateur d'énergie indispensable à l'accomplissement de la représentation. Pour ce faire, une transmutation matière-énergie-matière s'avère nécessaire. Cette énergie revêt des formes multiples simultanément mises en œuvre au cours du spectacle :

- L'énergie calorifique ou thermique : la chaleur.
- L'énergie motrice : le mouvement.
- L'énergie chimique : la transformation d'une molécule en une autre avec absorption ou dégagement d'énergie thermique.
- L'énergie électrique : transport d'électrons le long d'un support nerveux.
- L'énergie lumineuse : les photons, particules d'énergie pure n'ayant aucune masse et produisant de la lumière.

¹ Voir supra, p. 175-179 et 193-197.

² G. Belaubre, Introduction, in *La Conscience : approches cliniques et neurologiques*, op. cit., p. 38.

- L'énergie nucléaire : transmutation d'un élément en un autre avec dégagement d'une énergie thermique.
- L'énergie sonore : vibration faisant résonner des corps matériels et transportée par un support matériel, l'air par exemple.
- L'énergie électromagnétique : elle est liée notamment à l'activité du cerveau et donc à l'activité psychique¹.

La matière physique d'un sujet, le corps, est donc énergie en puissance. Cette constatation a de multiples implications au théâtre où elle ouvre des perspectives encore relativement peu explorées. Dans un cadre spectaculaire, après avoir été accumulée, cette énergie constitutive ou constituante du théâtral, peut/doit s'exprimer par l'intermédiaire du comédien *et* du spectateur, mais aussi par l'échange qui s'établit entre eux, accumulateurs et vecteurs d'énergie mis en présence, par stimulation réciproque².

Un accumulateur est selon la définition traditionnelle un « appareil emmagasinant de l'énergie électrique sous forme chimique, pour la restituer, à volonté, sous forme de courant³ ». Au quotidien, comme sur la scène, un accumulateur est un élément emmagasinant de l'énergie électrique neuronale sous forme de souvenirs, de projections, d'imagination, pour la restituer sous forme d'émotions. Acteur et spectateur, tous deux vivants, se révèlent les accumulateurs nécessaires à l'existence même du champ théâtral. Ils ont la faculté, grâce à la mise en œuvre de la conscience oscillante, d'emmagasiner une énergie de tension (vers le souvenir ou vers la projection) qui donne à la dimension théâtrale sa puissance énergétique potentielle, laquelle s'actualise dans l'action du comédien, tout autant que dans la ré-action du spectateur, confrontation de deux énergies en acte.

C'est, évidemment, l'acte du comédien qui confèrera à la dimension théâtrale une partie de son énergie finale, celle qui sera perçue par le spectateur. Cela dit, avant l'acte, il est important de rappeler que l'actualisation résulte d'un choix (plus ou moins conscient) du comédien opéré parmi un certain nombre de possibilités.

L'acteur porte en lui souvenirs, projections, dans lesquels il lui est possible de puiser pour agir. Ces souvenirs personnels sont partie intégrante des potentialités d'actualisation à

¹ F. Paya, *De la lettre à la scène : la tragédie grecque*, Paris, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2000, pp. 239-240.

² Voir *ibid.*, pp. 240-246, où la formule d'Einstein est utilisée pour avancer sur la description de l'énergie de l'acteur. Selon la loi bien connue, $E = MC^2$ (où E = énergie, M = matière, C = vitesse de la lumière dans le vide), une certaine réciprocity s'établit entre énergie et matière, étant entendu que, suivant les lois de Maxwell, l'énergie peut avoir deux états : l'un corpusculaire, l'autre vibratoire.

³ « Accumulateur », in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, *op. cit.*

sa disposition. Ce travail fondamental à la mise en œuvre de l'émergence du personnage se nourrit des directives du metteur en scène. De fait, l'action du comédien sera tempérée par les options artistiques et dramaturgiques du metteur en scène dont les choix s'ajoutent nécessairement à ceux du comédien.

Tout comme, au cours des répétitions, les propositions de chacun (comédien et metteur en scène) se confrontent, s'affrontent, se complètent l'une l'autre, le comédien opère entre lui et lui-même des allers-retours entre son présent en acte, son passé-souvenir et son futur-projection. Le travail fourni en répétitions, dans la rencontre des subjectivités, se fera alors souvenirs pour le comédien. Lors de la représentation, ces souvenirs lui permettront d'anticiper le déroulement de la pièce : ils seront devenus « souvenirs du futur », souvenirs projectifs, auxquels s'ajouteront les souvenirs du passé, souvenirs rétrospectifs, l'ensemble se cristallisant dans le présent en acte, pour créer sur le plateau l'« énergie scénique » à laquelle répondra, en écho, celle produite par le public.

Il semble donc que le comédien soit le lien privilégié et majeur entre les actions scéniques probables (ce qui serait), possibles (ce qui peut être) et virtuelles (ce qui pourrait être) ou, en d'autres termes, celles qui ne sont pas réalisées. Parmi les actions probables, les actions possibles, et leur actualisation, c'est le comédien qui, au-delà des directives du metteur en scène, reste, en dernière instance, maître du choix, maître de son « destin scénique » ou tout au moins de celui de son personnage. Toutes les potentialités restent à sa disposition puisqu'il en est le gestionnaire. Ces potentialités, le comédien les a accumulées en lui ; il décide d'y recourir ou non, et choisit la façon d'en faire usage, de les actualiser. Le comédien se trouve donc dans un état de tension quasi permanent qui influence, fort probablement, la lecture de sa « réalité proche », celle qu'il tirera vers la réalité théâtrale, construisant ainsi son adhésion au monde qu'il représente et auquel/duquel il participe.

Ainsi, l'acteur, accumulateur d'énergie peut être comparé à une pile électrique, autre accumulateur. En effet, la pile recèle, en elle, une énergie disponible, laquelle pourra être utilisée pour réaliser tel ou tel acte ou déclencher tel ou tel mécanisme. Tous ces actes ou mécanismes existent potentiellement ; ils sont « possibles » et préexistent au geste qui actualisera l'action, transformant l'énergie retenue en événement « extériorisé ».

Dans le cadre du théâtral, il est donc question d'énergies avant tout. Si, d'un point de vue phénoménologique, on admet qu'elles se nourrissent mutuellement en se dépensant individuellement, la physique a montré une « absence de changement sous l'effet d'une

certainne transformation¹ », définissant ainsi la théorie de l'invariance qui établit qu'aucune déperdition d'énergie n'est constatable entre deux actes dépendants l'un de l'autre. Le terme « invariance » paraît alors mieux approprié que celui d'« énergie² ».

Mais, comme le font remarquer G. Cohen-Tannoudji et M. Spiro, le théâtral pourrait résumer la problématique de la physique classique : « L'espace et le temps forment l'espace scénique, la scène nue du théâtre [et le temps fictif] ; les acteurs sont la matière et la lumière ; le thème de la pièce, ce sont les lois physiques³. » Ceci posé, quelle serait, au théâtre, l'application physique de l'invariance ? Un exemple peut aider à éclaircir cette notion de « conservation de l'énergie » qui, peut-être, s'appliquerait au théâtral.

Imaginons le corps d'un comédien retenu par une corde au-dessus du plateau. Si un régisseur, pour les besoins de la pièce, coupe la corde, le comédien (donc le personnage qu'il incarne) chutera de la hauteur (h) d'où il était accroché. En tombant, il libérera une énergie (E) dans laquelle il ne faudra pas omettre de calculer le rôle de l'accélération induite par la pesanteur terrestre (g). Si m représente la masse du comédien, on peut synthétiser mathématiquement ce fait physique par la formule : $E = mgh$. Lorsqu'il entre en contact avec le sol, le comédien a atteint une vitesse v . L'énergie potentielle qu'il recelait étant suspendue s'est alors transformée en énergie cinétique : $\frac{1}{2} mv^2 = mgh$.

Imaginons à présent que le plateau sur lequel est tombé le comédien soit équipé de capteurs déclenchant des sons, dont le volume sera proportionnel à l'énergie développée par la chute. Bien que, dans toute transformation, une perte d'énergie utilisable soit inévitable par dissipation de chaleur, constaterait-on, dans cette interaction forte, que l'énergie totale s'est conservée selon le principe d'invariance ? Peut-on alors envisager, au niveau subtil, interindividuel, la subsistance d'une conservation de l'énergie dans l'échange public-comédien, comédien-public ?

Dans ce cas de figure, l'interaction entre les sujets se révélera faible, ne serait-ce que par l'absence de contacts physiques entre les sujets. À suivre G. Cohen-Tannoudji et M. Spiro, la réponse serait négative puisque « l'interaction faible viole l'invariance par parité

¹ G. Cohen-Tannoudji, M. Spiro, Glossaire-index in *La Matière-espace-temps : la logique des particules élémentaires*, Paris, Fayard, 1986, p. 377.

² À l'avenir le terme « énergie » reparaitra dans son sens commun, plus facilement compréhensible.

³ G. Cohen-Tannoudji, M. Spiro, Glossaire-index in *La Matière-espace-temps : la logique des particules élémentaires*, *op. cit.*, pp. 88-89.

d'espace¹ ». L'expérience s'arrêterait-elle donc là ? à la seule mesure de quantités physiques observables ?

Pourtant, la théorie de l'invariance a démontré que certaines grandeurs mesurant certaines propriétés se conservent à condition que le système soit isolé. Ce raisonnement fonctionne aussi bien en mécanique classique qu'en mécanique relativiste, tout comme il s'applique en mécanique quantique ou en théorie des champs quantiques².

Le système spatio-temporel, qu'est le théâtral, est loin d'être un système isolé de la « réalité proche » qui l'entoure et le compose. Peut-être est-ce pour cela que le principe d'invariance, inadéquat dans le cas d'une interaction faible, pourrait s'appliquer au sein de la dimension théâtrale, même si, paradoxalement, les lois physiques intrinsèques restent identiques.

Du reste, dans une perspective quantique, la question de l'action du regard, celle des échanges de photons et particules subatomiques, se pose. Dans le théâtre traditionnel, l'odorat, la vue et l'ouïe participent à un échange interactif comédien/public, mais cette, l'interaction faible entre sujets ne semble pas jouer un rôle décisif dans la construction du théâtral, mais plutôt, un phénomène psychique d'adhésion. La question de l'énergie et de son échange dans le cadre du théâtral relèverait-elle alors du domaine de la métaphysique au sens étymologique du terme ?

De fait, les interactions mises en jeu au cours de la représentation théâtrale semblent davantage relever de l'ordre du psychologique, du *sentir*, du *vivre*, du *perçu*, que de la physique. Peut-être faudrait-il faire une exception dans le cas particulier de la représentation interactive au second degré, laquelle suppose, à distance, une action conjointe.

Le comédien en jeu dans l'espace-temps théâtral agit comme un accumulateur d'énergie virtuelle qui est potentiellement en devenir d'actes. Cette énergie en dégagement produit une action et une sensation physique. S'il est évident que la présence proche du comédien renforcera la sensation *physique* de perception de l'énergie produite par le comédien, il est, en revanche, difficile de mesurer l'échange d'énergie en jeu entre acteur et spectateur dans le cas d'une *représentation au second degré*. En effet, l'éviction physique de l'œil du spectateur pourrait conduire le comédien à se considérer comme totalement isolé,

¹ *Ibid.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 102.

comme s'il jouait sans spectateurs. Comment peut-il donc jouer *avec* (et non pas seulement *pour*) ce public invisible ? Est-ce simplement possible ?

La question de la transmission de l'énergie sous forme d'informations sensibles, issue de la conscience du comédien vers celle du spectateur, et inversement, reste primordiale. On peut se demander si la théorie du transport informationnel d'un corps que Norbert Wiener applique à la cybernétique, évoquant le transport d'un « double énergétique informationnel¹ » d'un sujet à un autre situés, certes, dans deux univers distincts mais qui se rejoignent sur un écran de contrôle, pourrait s'appliquer dans ce cas. Si la réalité du comédien présent sur le plateau et celle du spectateur installé face à son écran sont distinctes, ne se rejoignent-elles pas au sein d'une réalité théâtrale partagée au-delà du contact physiquement sensible ?

Comme l'ont illustré les expériences d'e-toile², « l'énergie en acte », l'envoi vers le spectateur, peut s'effectuer par l'intermédiaire de l'écran d'ordinateur et de l'interface nécessaire à l'interaction. Dans *Le Martyre*, le comédien n'avait pas immédiatement accès aux réactions que suscitait la vision de son « énergie en acte ». Si ses actes restaient donc *a priori* indépendants, il ne pouvait ignorer *sensiblement* les choix formulés par les internautes agissants, et adaptait, de fait, son jeu aux évolutions lumineuses, transcriptions des désirs et des avis des spectateurs-web. Ces souhaits autonomes et isolés déterminaient l'expression énergétique exhibée par le comédien/personnage. Dans les expériences d'e-toile, la présence/énergie à distance se faisait réalisation de présence.

En cherchant, par des artifices technologiques (capteurs, son, interface de résistance...), à conserver l'illusion de la présence et de sa perception physique, on augmente la prégnance de la médiation. « Et si on cherche la transparence, on interposera toujours plus d'interfaces sophistiquées pour concrétiser cette transparence. Chaque pas qui fait avancer ce projet éloigne alors d'autant la cible³. » Ce n'est certes donc pas avec un ajout technologique que le comédien pourra aller vers le don d'énergie dont il est question ici. Le problème semble insoluble : comment le comédien peut-il transmettre au spectateur son énergie accumulée, sans la présence et les forces physiques et psychologiques qu'elle

¹ N. Wiener, *Cybernétique et société*, *op. cit.*, p. 212.

² Voir *supra*, p. 69-88.

³ J.-L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 53.

engage, sachant qu'il est vain d'accumuler les interfaces technologiques chargées de se substituer à la sensation perçue dans le réel proche ? C'est là une des carences majeures de l'outil technologique utilisé à des fins de représentation.

Rapportée au théâtral, la remarque de Jean-Louis Weissberg montre l'importance de l'échange d'énergie scène/spectateur, mais il convient de nuancer cette première constatation. En effet, dans les expériences d'e-toile déjà décrites, c'est par le biais de l'écran que le spectacle s'offre à la vue du spectateur, lequel voyait donc le comédien en acte. Si on admet, d'une part, avec Merleau-Ponty, que « voir, c'est avoir à distance¹ », d'autre part qu'avoir, c'est posséder et que posséder c'est contenir, avoir des propriétés chimiques², il faut conclure que le spectateur-web s'accapare une partie de la présence exhibée, tout comme l'acteur se nourrit de l'énergie déployée par le spectateur-web.

De fait, contenir, c'est être en relation intime avec l'objet de la possession au sens où Schopenhauer l'entend³. Une forme de relation intime existe donc entre l'image du comédien, le personnage représenté sur l'écran et le spectateur-web. Dans ce type de spectacles proposés sur Internet, le rapport, de part et d'autre de l'écran, s'établit autour de la rencontre de deux solitudes. C'est sans doute là que s'instaure une forme d'échange énergétique. L'intimité du spectateur, installé face à son écran, sa solitude et sa conscience oscillante répondent à celles du comédien. Les deux sujets (acteur, spectateur) se rejoignent par leurs tensions intimes qui déforment leur « réalité proche » pour en substituer une autre, plus globale à laquelle ils adhéreront et qui les rassemblera : la réalité théâtrale.

Le phénomène de l'absence-présence, part constitutive de la dimension théâtrale, est mis en évidence par le recours aux nouvelles technologies qui montrent clairement le rapport de conscience à conscience qui s'établit entre le comédien et le spectateur. La présence physique n'est pas requise mais, dans la mesure où il s'agit de théâtre et que l'action se déroule au présent, elle reste supposée. Il est question ici du rapport qu'entretient le spectateur-web avec l'image qui lui est proposée tout autant que de celui qui peut s'établir entre le comédien et ce noir habité plus opaque encore que le noir de la salle

¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 27.

² « Avoir » et « Posséder » in *Le Nouveau Petit Larousse grand format en couleur*, Larousse, Bordas, 1998.

³ A. Schopenhauer cité in E. Schrödinger, *L'Esprit et la matière*, op. cit., p. 42.

de spectacle qu'est la « salle-Internet¹ ». Si ce cadre général répond aux trois expériences d'e-toile, il n'en reste pas moins que le mode de fonctionnement de *Côté noir/Côté blanc* et des *Bals*, est différent de celui mis en œuvre dans *Le Martyre*.

Dans *Côté noir/Côté blanc*, récit interactif, l'énergie que manifesterait le spectateur-web aura des répercussions majeures sur le spectacle qu'il verra. Il n'influera pas sur le comédien et son jeu comme dans *Le Martyre* ou les *Bals* ; il n'interviendra que sur l'évolution « physique » de la scène-web². On peut appliquer à *Côté noir/Côté blanc* l'idée de Jean-Louis Weissberg selon laquelle des « séquences moléculaires compactes ne peuvent être découpées par les actions de l'interactant : Séquences sonores, images chaînées dans un ordre toujours identique, textes composés, etc.³ ». Ces séquences moléculaires compactes sont la base essentielle de la création, fixant un cadre formel et sensible qui permet à l'expérience de donner des informations précises et renouvelables. Il s'agit, en d'autres termes, du cadre de l'expérience. C'est au sein de ce cadre déterminé et fixe que sera échangée l'énergie dont il est question ici.

Par ailleurs, *Côté noir/Côté blanc* propose des « chemins possibles qui relient ces événements moléculaires et que l'interactant actualise librement, dans le cadre préconçu des propositions déposées dans les programmes qui gèrent l'interactivité⁴ » et pensés par les créateurs de l'expérience. Ces événements moléculaires préconçus constituent le médium transmetteur d'énergie dans ce type d'expérience et apparaissent dans le cadre d'un récit interactif comme le propose *Côté noir/Côté blanc*. Si on ne peut nier la présence ici d'une énergie montrable et démontrable, d'origine physique et/ou physiologique (celle de l'acte), il serait réducteur d'écarter, et même de minorer la part de l'esprit ou de la conscience : « L'esprit n'est ni un méta ni un épiphénomène. Il est le phénomène⁵. »

Dès lors, dans la scénographie interactive, il est important, de subdiviser l'altérité en deux modalités. La première, interne, « exprimée par les codes d'interaction (interruption, recherche d'ouverture telle que le cliquage exploratoire, réponse à une proposition de

¹ Les spectateurs ont comme présence symbolique « l'œil » de la caméra. La « communauté de regards probables » que sont les internautes, spectateur-web, nous la nommons « salle-Internet ».

² Voir *supra*, *Côté noir/Côté blanc*, p. 72-80.

³ J.-L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 192.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Teilhard de Chardin, *L'Énergie humaine*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 124.

débranchement) renvoie à l'auto-communication. C'est-à-dire à l'activité d'un *spect-acteur* qui, dédoublé dans le récit, se prend comme sujet de questionnement¹. » Le second type d'altérité est externe et renvoie à la subjectivité des concepteurs de l'expérience qui ont mis au point les cadres narratifs au sein desquels l'esprit du spectateur sera invité à évoluer.

Ces deux catégories d'altérité posent le cadre de ce qu'on pourrait appeler le *voyage de la conscience*. Celui-ci fera émerger, au sein de la création, une forme d'énergie autre que celle physiologique du comédien ou du spectateur. Cette énergie physiologique n'a pas cours dans *Côté noir/Côté blanc* puisque toute présence physique est exclue, chacun des sujets se trouvant relégué dans sa réalité face à la virtualité de l'autre. En revanche, ces réalités influent l'une sur l'autre, celle des spectateurs ayant des répercussions majeures sur la représentation. C'est en effet l'interaction, donc la présence du spectateur qui détermine ce qu'il « voit », « perçoit » réellement de la représentation. C'est bien lui qui reçoit l'acte scénique et qui y répond par son attitude et son intérêt. En retour, le comédien « compose » avec les réactions du spectateur.

Les nouvelles technologies n'annihilent donc pas les allers-retours d'énergie entre comédien et spectateur en éloignant leur présence l'un à l'autre. Bien au contraire, elles montrent à quel point ces allers-retours sont cruciaux dans la construction de la dimension spatio-temporelle théâtrale.

Le spectateur devient une sorte de co-auteur. L'énergie de son acte permet à la création de fonctionner en utilisant toutes les potentialités du dispositif mis en place par les créateurs. Là encore, l'utilisation de l'ordinateur révèle, en le renforçant, ce fait. Si le public est absent ou inattentif un élément constitutif du spectacle manque ; la relation esthétique et phénoménologique est brisée². Le principe d'adhésion entre les sujets ne résulte pas d'une sorte de « génération spontanée » inhérente à l'un ou l'autre des sujets théâtraux ; ce phénomène dépend plutôt, d'une transformation de l'énergie de l'un *vers* l'autre, *en* l'autre, et inversement.

Le comédien transmet une énergie physique qui se fera, *via* son énergie propre, interne. Par ailleurs, le spectateur transmet au comédien, par sa présence et ses réactions, en

¹ J.-L. Weissberg, *Présences à distance, op. cit.*, p. 193.

² Certes, le comédien investit son énergie dans la représentation, qu'il y ait ou non un spectateur-web, puisqu'il ne peut savoir qui est, ou non, connecté.

somme par son adhésion au réel représenté, une énergie qui donnera au personnage sa pleine existence. En ce sens, le spectateur est un déclencheur donnant l'impulsion nécessaire à la réalisation de l'acte scénique, mais il en est aussi un révélateur. En effet, c'est en lui que s'opère la fusion alchimique permettant l'émergence, par le biais de sa conscience, d'un monde à côté du monde : celui du théâtral. C'est, de plus, en son for intérieur que pourra vivre et se développer la vision de la représentation qu'il reçoit, qu'il perçoit. Le spectateur doit donc « chercher dans quelle partie de l'inconscient il faut d'abord se taire », comme l'écrit Claude Régy¹.

Après avoir intégré la vision proposée au cours de la représentation, la conscience du spectateur-web peut agir, à l'image d'une chambre noire de développement photographique. C'est ici que, par sa conscience et au sein de son intériorité, la part du monde en représentation sera révélée. Existera alors un lieu-*bors-lieu*, point majeur de l'espace-temps théâtral et de sa préhension par le sujet-spectateur. Mais quel est donc ce lieu, à la fois externe et interne, où se situe la vision et la perception du spectateur ?

LE LIEU DE LA VISION DU SPECTATEUR.

Le spectateur est une composante clef de la dimension spectaculaire. Il construit le lien entre deux univers en présence, le réel et le virtuel, permettant ainsi l'émergence d'une dimension mitoyenne : le théâtral. La perception de la « réalité proche » et celle de la virtualité se cristallisent au sein du déclencheur-récepteur qu'est le spectateur.

Un schéma permet d'analyser le lieu de la vision du spectateur. Considérons, en ordonnée, le taux de virtualité en action qui correspond au degré d'implication imaginaire du spectateur mais aussi à la part qui, dans le spectacle, appartient au domaine de l'image. Quel est, par exemple, le pourcentage de virtualité du spectacle *Le Martyre* représentée sur Internet ? On conçoit que ce pourcentage sera supérieur à celui, par exemple, correspondant aux *Bals* ou à un spectacle présenté exclusivement dans un théâtre.

L'axe des abscisses renvoie au pourcentage du taux de réalité. Il s'agit là de la perception physique du réel « en action ». Dans les *Bals*, présentés à la fois à des internautes et à des spectateurs dans un théâtre, il semble évident que ce taux sera plus élevé que dans

¹ C. Régy, *L'Ordre des morts*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 71.

Le Martyre, uniquement conçu pour Internet. Le résultat obtenu indique donc où se situe le lieu de la vision du spectateur au sein du champ théâtral qui fait simultanément appel, dans sa constitution, à des éléments du réel et du virtuel. Il correspond à un résultat brut, plus ou moins précis, délimitant la vision du champ théâtral étudié. Il propose un ordre de grandeur, une tendance. Il est donc nécessaire de le pondérer par la variable « conscience du spectateur ».

C'est là, en effet, l'un des éléments clefs de la perception du spectateur. Comment ressent-il le réel théâtral ou comment adhère-t-il au virtuel ? L'adhésion n'est-elle pas une condition *sine qua non* de l'existence de la théâtralité, comme l'avait déjà suggéré Henry Gouhier¹ ? Cela dit, la part « conscience » reste difficilement quantifiable, même si l'expérience effectuée permet de dégager des pistes cognitives sur les enjeux neurobiologiques et physiologiques de l'adhésion d'un sujet face à une représentation. Ce schéma, bien qu'incomplet, permet toutefois d'être assez précis sur le *lieu de la vision du spectateur*.

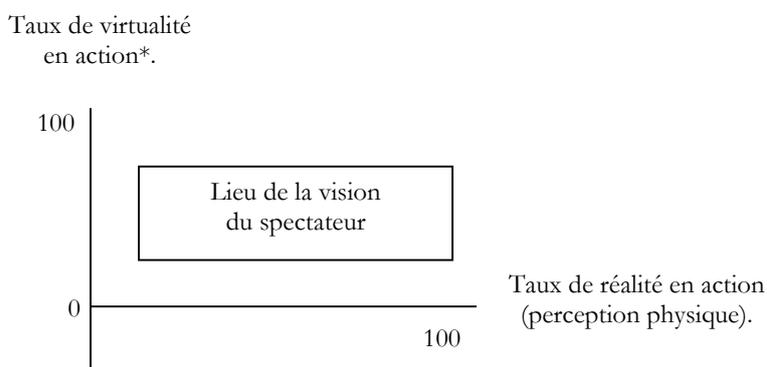


Fig. 11. Lieu de la vision du spectateur**

* Sujets non présents physiquement sur la scène (comme projection vidéo par exemple).

** À pondérer par la variable *conscience oscillante* (souvenirs + imagination) *vs* inattention, conditions pratiques.

¹ Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 103.

Grâce à ce schéma, il est relativement aisé de déterminer le type de représentation à laquelle on assiste. En fonction du spectacle considéré, une colonne sera tracée, partant de la base. Si son sommet atteint 100 %, il faut conclure que le spectateur est partie prenante totale et intégrale du spectacle qui serait une sorte de *super one-man-show* auquel il participerait (à la fois faiseur et regardeur). Si, au contraire, la colonne stagne à 0 %, il faut admettre que le spectateur n'a ni participé ni assisté à la représentation, qu'il n'en a pas même entendu parler.

Par ailleurs, plus la colonne sera verticale et tendra vers 100 %, plus le spectacle appartiendra au domaine du virtuel puisque c'est l'utilisation (dans la scénographie, la mise en scène, etc.) d'éléments électroniques et numériques qui se transcrit sur la droite des ordonnées¹. À l'inverse, pour des spectacles ne sollicitant que faiblement l'image ou le levier numérique, l'imagination du spectateur tendra vers l'horizontale, se rapprochant donc de l'axe des abscisses.

Dans le cas du *Martyre*, si on considère, dans un premier temps, les éléments du « réel en action », il est évident que les mesures de quantité de ses composantes, pour approximatives qu'elles soient, révèlent néanmoins une tendance assez claire. En ce qui concerne le « réel en action », on relève tout d'abord l'action du comédien et le lieu physique de ladite action (les 25 m² de la salle de captation). Viennent ensuite les cinq régisseurs (un régisseur lumière, un pour le son, un pour le streaming, un pour la captation et un pour la gestion de l'interface), la lumière elle-même (qui varie en fonction des actes des internautes et qui détermine le jeu du comédien), enfin le décor. À l'exception du décor, valant 5 points (1 pour l'ensemble + 4 pour les effigies qui étaient directement prises à partie par le comédien et auxquelles il *prêtait vie*), chacun de ces éléments comptera pour 1 point. Le total s'établit donc à 13 points.

D'autre part, dans le dénombrement des éléments témoignant du « virtuel en action », la scène-web, en tant que réceptacle unique du spectacle, comptera pour 100 – 13 = 87 point : la représentation n'étant accessible que sur Internet, aucun élément du spectacle n'avait d'actualité physique pour le spectateur, même si sa vision résultait de la mise en action d'éléments du réel sur lesquels il pouvait interagir. Le schéma situant le *lieu de la vision du spectateur* appliqué au *Martyre* pourrait être celui-ci :

¹ De la même façon, la colonne des ordonnées rend compte du degré de sollicitation de l'imaginaire du spectateur.

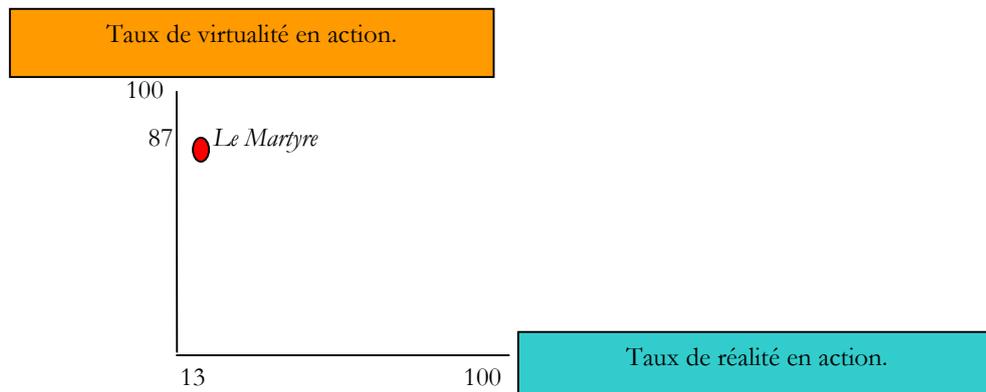


Fig. 12. Schéma de lieu de la vision du spectateur pour *Le Martyre*

Ce schéma, révélant une tendance générale, permet de lier étroitement, pour la lecture globale d'un spectacle, deux de ses composantes essentielles : la part du réel et la part du virtuel. Dans le *Martyre*, le point symbolisant le lieu de la vision du spectateur jouxte l'axe des ordonnées sur un écart équivalant à 13 points, mesurable sur l'axe des abscisses (taux de réalité). On voit donc que ce spectacle met surtout en œuvre la virtualité. Il va de soi que les résultats illustrés par ce schéma restent à pondérer en faisant intervenir la variable « conscience » ou « imagination » du spectateur.

Pour que fonctionne « l'univers global » qu'est le théâtral et qu'émerge sa dimension spatio-temporelle cristallisée par le spectacle et la mise en acte du comédien, il convient, pour le spectateur, d'opérer, entre réalité et virtualité, une synthèse telle que la définit Kant :

J'entends [...] par *synthèse*, dans la signification la plus générale, l'action d'ajouter différentes représentations les unes aux autres et de rassembler leur diversité dans une connaissance. Une telle synthèse est pure quand le divers est donné, non pas empiriquement, mais *a priori*. [...] La synthèse est [...] le simple effet de l'imagination¹.

C'est cette synthèse, que le spectateur effectue, qui octroiera au spectacle son homogénéité intrinsèque. La dimension théâtrale doit être, pour le spectateur, *a priori* posée comme un « étant-là ». De fait, il peut ou non adhérer à la représentation qui lui est proposée. Par conséquent, c'est parce que le spectateur est de bonne volonté que la

¹ Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 161.

tragédie, le drame, la comédie peuvent devenir un monde qui n'existe pas « réellement » (puisqu'il relève de l'univers de la fable), mais n'en reste pas moins perceptible « concrètement ». C'est parce qu'il accepte de croire en ce monde représenté que le théâtral peut prendre existence¹. N'est-ce pas ce qu'a montré l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* et qu'avait déjà illustré *La vie est un songe* ?

Sigismond agit non pas en tant que « simple » spectateur mais en prenant pleinement part au « spectacle de sa vie ». Par son adhésion au monde qu'on lui présente pour vrai, il donne une existence pleine et entière à cette illusion, issue d'une machination. Il en est de même pour les spectateurs : ils ne sont pas seulement témoins². Sans eux, et sans le jeu de leur conscience, la fable n'acquiert pas « d'existence rayonnante » ; elle reste sans charge, n'est qu'en puissance, donc virtuelle.

Si Roméo meurt à Vérone, c'est parce que le spectateur accepte de croire d'une part que Roméo est à Vérone, d'autre part qu'il meurt. L'« être » physique, le comédien, est bien présent, certes, mais le personnage n'existe que parce que le spectateur accepte de croire qu'il est là. Sans cette acceptation du spectateur, sans cette déformation de sa « réalité proche », la croyance en la représentation se bloque sur la présentation : le comédien, une scène théâtrale, des lumières artificielles, etc. Mais pour voir Roméo au bal, il est nécessaire, par le jeu de la conscience³, d'accepter de voir Roméo au bal et non pas seulement le comédien sur les planches d'une scène de théâtre. L'imagination du spectateur a accepté de substituer en partie au « sujet comédien », l'« objet Roméo », dans une centralité ontologique. La « bonne volonté de croire » est donc un des éléments clef du fonctionnement de la dimension théâtrale, par adhésion du spectateur.

Comme l'explique Henry Gouhier, « toute existence implique “croire⁴” ». Face à une convention (dans le théâtre), elle implique « croire comme si... » Il poursuit en présentant l'univers théâtral comme un espace-temps d'illusion : le spectateur, au théâtre, se situe entre ces deux phases d'éveil que sont l'entrée et la sortie de la salle de spectacle. Entre ces deux termes, il se trouverait idéalement plongé dans un songe où l'illusion le disputerait à la virtualité de l'espace, du temps et des corps.

¹ Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 101.

² Voir *ibid.*, p. 25.

³ Et surtout par des *process* neurocognitifs mis à jour d'un point de vue expérimental dans la troisième partie.

⁴ H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 41.

On le sait, l'illusion, par la mise en mouvement de l'imagination, tient une place importante au théâtre. Toutefois, il conviendrait peut-être mieux de parler ici d'espace mitoyen où l'illusion, la virtualité se mêlent au réel en action. C'est le mélange réel-virtuel qui donne au théâtre la saveur du rêve éveillé. Si René Guénon évoque des « combinaisons d'idées revêtues de formes subtiles¹ » pour définir l'état de rêve comme un état de la conscience propice à l'imagination, au théâtre, le spectateur est confronté de la même façon à un ensemble d'images, d'idées, qui se présentent à son esprit alors qu'il est éveillé. De même que le spectateur se trouve dans une sorte d'entre-deux (entre deux mondes, entre deux temps...), le comédien coexiste avec le personnage dans un espace-temps mitoyen où réel (vivant du comédien) et virtuel (vivant du personnage) se mêlent.

Considérer le personnage comme une entité n'ayant comme degré d'existence la virtualité laisserait un vide fondamental dans le phénomène de personnage, de simulacre.

Cette conception du simulacre (et l'idée du virtuel qu'elle détermine) est peu satisfaisante. Elle revient toujours à faire du simulacre une dégradation de l'être, une forme de non être [un personnage ?], c'est-à-dire en fait le double ou le clone du réel (car le non-être, comme l'a bien montré Bergson [la pensée et le mouvant], ce n'est pas moins que l'être, c'est l'être lui-même plus le faux mouvement qui prétend le nier en bloc).

C'est en ce sens que la virtualisation peut encore être décrite comme le « désert du réel ». En y cherchant l'indice d'un nouveau rapport au réel dans son intégralité, on se condamne à faire de l'idée de simulacre une sorte de double fantomatique de l'idée de réel. En somme, une idée impuissante. Or, comme l'explique Deleuze, si le simulacre n'est pas une copie dégradée (ne simple reproduction de reproduction), il faut reconnaître qu'elle recèle une « puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* » [Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969.]

Ce n'est pas une façon de parler : il s'agit bien d'une puissance, la « puissance du faux », comme disait Nietzsche. Et ce qui compte alors est de ressaisir le simulacre à partir des modes de production concrets qui l'engendrent [le font émerger ?]. Même Platon, qui n'était pourtant pas amis des simulacres, savait bien cela, puisqu'il définissait justement le simulacre comme un certain dispositif d'illusion, dont il montrait que le principe d'opération, le procédé propre, n'était pas la mesure ou la norme interne de l'idée, mais un principe de dissemblance. Il insistait moins par-là sur le non-être ou l'irréalité du simulacre que sur la construction particulière qu'il implique, par exemple cet écart léger, ce gauchissement de l'image réelle qu'induit le déplacement de l'observateur d'un point à un autre de l'espace, et qui permet de dire que l'observateur [-participant] fait lui-même partie du dispositif de l'illusion².

Au théâtre donc, deux états de réalité conjoints se juxtaposent. La différence majeure entre le réel (spatio-temporel) théâtral et la réalité « hors théâtre » correspond à la distinction établie entre *être* et *exister*. À n'en pas douter, Roméo existe, lorsque je le vois sur les planches et que j'adhère à la représentation, mais il n'*est* pas. Roméo *existe* virtuellement, comme tout ce qui peuple la scène *est*. Son réel correspond à ce que la « conscience

¹ R. Guénon, *Les États multiples de l'être*, Paris, Véga, 2000, p. 103.

² É. Dering, *Matrix, machine philosophique*, *op. cit.*, pp.134-135

imageante¹ » du sujet-spectateur lui prête ou, plus justement, accepte de lui prêter par son adhésion au « comme si... »

Du reste, étymologiquement, le verbe exister ne vient-il pas au latin *existere*, composé de *ex* (hors de) et de *sistere* (être placé), renvoyant donc à l'idée d'*être hors de* ? La virtualisation est alors explicite et troublante lorsqu'il est question d'existence « réelle ». Cette dimension virtuelle inhérente à l'*existence*, contenue dans le mot lui-même, trouve chez les Allemands une acception radicalement autre puisqu'elle correspond à la notion de *Da Sein* (« être là ») qui suppose clairement une actualisation. Ce serait alors la présence physique de l'acteur qui primerait plutôt que sa représentation. La lecture de la dimension théâtrale est donc tout autre.

Ainsi, selon l'acception latine, il nous est possible de considérer que Roméo existe, qu'il est « hors de », objet et non sujet ou, plus simplement, représentation². Le spectateur, par son imagination, donne au comédien et à toute la dimension théâtrale une forme d'existence. Étymologiquement, le choix du verbe *exister* relève davantage du champ de la représentation que de celui de la présentation, un peu comme si exister à la vie consistait à prendre place au sein d'une représentation !

Cette ambiguïté, qui apparaît jusque dans le choix des termes employés au théâtre³, suppose la présence en filigrane d'un monde à côté du monde, décalage déjà mis en évidence par les expériences théâtrales recourant aux nouvelles technologies. En effet, nous avons parlé de relativité du réel⁴ en fonction du lieu d'où l'on participe en tant que spectateur ou que comédien.

Sur la scène, le comédien est bien la pierre d'achoppement essentielle entre le réel et le virtuel. Dans le cas contraire, il se mettrait en marge de la virtualité porteuse de fiction. Au théâtre, ce qui est vu est à la fois virtuel *et* réel. En d'autres termes, la virtualité d'une pièce de théâtre, encore sous forme de texte et de possibles, prend existence sur une scène. Il est donc logique que la vision du spectateur soit dirigée vers un lieu physique, clair, mais

¹ Voir Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire*, *op. cit.*

² Cf. R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

³ Il en est de même pour le verbe *voir* qui, employé au théâtre et face à Roméo, par exemple, accentue la confusion sémiotique et sémiologique. Que voit-on au théâtre ? Si l'acteur est bien *vu*, le personnage qu'il incarne ne serait-il pas plutôt *perçu* que *vu*, même si c'est le second terme qui est généralement utilisé ?

⁴ Voir *supra*, Tableau 2, « L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité. », p. 99.

aussi vers un hors-lieu plus métaphysique ou de l'ordre de la conscience, puisque l'existence du spectacle est conditionnée par une série d'allers-retours de la conscience du présent en acte vers le passé et vers le futur. Le spectateur, tout comme le comédien, se trouve à la croisée de deux réalités : le comédien par ses actes, le spectateur par la réception de ces actes.

PROPOSITION DE DEFINITION DE LA « REALITE THEATRALE » A TRAVERS LA
« CONSTRUCTION DU PRESENT ».

Se rendre au spectacle, c'est s'engager dans un rituel clair et précis, pénétrer dans un lieu particulier, à la géographie repérable et repérée, à l'architecture claire¹ dans laquelle les spectateurs s'installent pour assister au spectacle. Et là ?

Le théâtre, vous ne savez pas ce que c'est ?

- Non

Il y a la scène et la salle.

Tout étant clos, les gens viennent là, le soir et ils sont assis par rangées,

Les uns derrière les autres, regardant.

- Quoi ? Qu'est-ce qu'ils regardent, puisque tout est fermé ?

Ils regardent le rideau de la scène.

Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.

Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai².

Il s'agit bien de cela, un lieu qui, à l'image de la caverne platonicienne, donne à voir une « métaréalité » et implique une mise en condition qui est renforcée par l'isolement d'un collectif de gens ne se connaissant pas, dans une salle obscure ou plus exactement rendue obscure, close. Le fait est que le lieu théâtral est un « lieu du rituel ». Celui-ci accueille des sortes de cérémonies inscrites dans la vie sociale (ou religieuse, de la Grèce antique au Moyen Âge). D'une certaine façon, la représentation théâtrale correspond à un rite, au sens ethnographique du terme³.

Pour les théoriciens envisageant une participation « absolue » du spectateur, le lieu théâtral serait donc le lieu de l'acte magique tel que l'a imaginé Antonin Artaud considérant

¹ Voir à ce sujet Chr. Biet, Chr. Triau, « Le lieu théâtral : un lieu concret », in *Qu'est-ce que le théâtre*, op. cit., pp. 91-120.

² P. Claudel, *L'Échange*, acte I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, pp. 42-43.

³ Du reste, c'est pour conjurer la peste que les *ludi scaenici* sont introduits à Rome en 264 avant l'ère chrétienne.

la scène comme foyer de la vision au sein du lieu théâtral, un athanor¹ : « Tout le théâtre est sur la scène, hors des situations et des mots² . » Ainsi, la scène se fait creuset alchimique, contenant essentiel au rituel. En paraphrasant Marcel Mauss, on peut considérer que la « magie » théâtrale ne se définirait pas « par la forme de ses rites, mais par les conditions dans lesquelles ils se produisent³ », donc par l'espace dévolu au spectacle.

Cela dit, il convient d'insister sur le fait que, physiquement, le lieu théâtral est là et bien là, face au spectateur : des planches ! De fait, l'espace théâtral est concret et bien défini. En effet, le lieu (réel) du spectacle rappelle continuellement que nous sommes dans l'univers de la fiction⁴. Face au spectateur : un proscenium, des décors, des acteurs, des lumières... Autour du spectateur : des murs, des gens, des portes, des fauteuils... Rien que du tangible, du concret.

La salle de spectacle est bel et bien un espace étudié afin que, d'une manière générale, une image produite sur la scène puisse être perçue et qu'un son émis depuis la scène puisse se propager transversalement ou longitudinalement. Seule la quantité d'énergie est véhiculée, parce qu'elle se déplace, tandis que le lieu théâtral demeure visiblement inchangé. Si magie il y a, elle s'enracine dans un lieu dont la « réalité proche » est indiscutable et dans laquelle se meut le comédien, être lui-même physiquement identifiable.

C'est ce qu'illustre notamment *L'Illusion comique*. L'acteur jouant Alcandre, tel un Virgile suivi par son « Dante-spectateur », exhibe l'inconcevable : nous sommes au théâtre ! Tout n'est qu'artifice ; tout au moins, l'artifice, pour le comédien, procède d'une technique acquise. D'une certaine façon, Alcandre représente le passeur, le chaman d'Artaud, incarné par le comédien, biologiquement composé, comme mon voisin, comme moi, comme tous les gens présents dans le théâtre et au-delà, sur la planète terre ou dans l'espace, de fluides et autres éléments constituant un corps humain ; il est susceptible de souffrir, d'être heureux... les sons qu'il profère sont réductibles à une longueur d'ondes parvenant à mes oreilles et faisant vibrer mon tympan. Mon oreille interne réagit bien aux vibrations que m'envoie le comédien, et ce de 15 à 20 000 Hz. Nulle télépathie ici, nulle aptitude surnaturelle ne semble l'animer ou, *a priori*, émaner de lui.

¹ Cf. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

² *Ibid.*, p. 102.

³ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1983, p. 16.

⁴ Voir J. Rousset, « Effets et formes de l'illusion », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, automne 1971, p. 158.

Sur la scène, déjà définie comme un lieu appartenant au « réel proche », l'énergie scénique de l'acteur¹ est une matière, laquelle est énergie. Cette matière de l'acteur est en action, elle parle, elle effectue nombre de mouvements, de gestes... qui influencent et modifient visiblement son entourage direct en s'y inscrivant. Il est bien réel et son rapport au réel est un fait physique qui, comme pour le lieu, est indéniable.

Cette matière de l'acteur, parce que de l'ordre du réel, est, à suivre Teilhard de Chardin, l'une des deux faces d'une même réalité fondamentale : l'une d'elles, la face-matière tend irrémédiablement vers l'entropie². Il existe, néanmoins, un moyen de résoudre cette entropie qui n'offrirait sur la scène qu'apparente incohérence, représentation malhabile de la vie. Pour Diderot, la conscience de l'acte de jouer peut être ce qui pousse l'acteur à l'excellence³, donc le préserve de ce désordre inhérent à sa propre nature ou matière. Cette conception assurerait au comédien conscient d'être « en jeu », en représentation un rapport spécifique au réel théâtral⁴.

Cet acteur « de réflexion » n'est, toujours selon Diderot, pas sensible, comme pourrait l'être la plaque sensible en photographie : c'est « le spectateur qui repart ému et l'acteur fatigué⁵ ». Il est clair que l'acteur doit maîtriser ses émotions et donc la tendance à l'entropie. Le plus important, ici, consiste à bien feindre la colère, par exemple, plutôt qu'être réellement en colère. Ainsi l'acteur conserve la maîtrise du jeu⁶ : il nous entraîne dans « l'illusion comique », joue en pleine conscience. Prioritairement, il doit garder en tête le fait que son objectif est d'entraîner le spectateur à adhérer au monde (théâtral) et à l'illusion mise en place sous ses yeux.

Bergson pousse la démonstration plus loin, expliquant qu'il est possible de concevoir une vie mentale pour laquelle rien ne se crée en nous puisque tout est déjà déterminé par le jeu des tendances et des habitudes⁷. Dès lors, le comédien, seul, serait là, le

¹ Nous choisissons ici le mot « acteur » qui renvoie étymologiquement à l'idée d'action (*actum*).

² Voir P. Teilhard De Chardin, *L'Énergie humaine*, *op. cit.*, p. 29.

³ Voir D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Stanislavsky soutient la thèse inverse souhaitant que l'acteur « devienne » ce qu'il joue, comme Diderot décrivait le jeu de la comédienne de sentiment, « possédée » par son personnage.

⁵ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ Voir G. Chomienne, *Bergson : la conscience et la vie, le possible et le réel*, *op. cit.*, p. 14.

personnage restant incréé si ce n'est par habitude, mobiles, conventions, travail, etc. De même, toujours en transposant la réflexion de Bergson, c'est « dans une certaine nuance ou qualité de l'action même, et non dans un rapport de cet acte avec ce qu'il n'est pas ou ce qu'il aurait pu être¹ », donc dans son rapport de fait au réel, que le comédien trouvera sa part de libre action².

L'acteur serait-il seul pleinement ancré dans la réalité et dans la conscience de cette réalité ? L'affirmer reviendrait à oublier un peu vite qu'il se situe aussi, en même temps, dans une autre réalité plus lointaine, celle de la représentation. Or, il ne peut y avoir de représentation théâtrale sans présence d'un spectateur qui, lui aussi, reste une évidence physique, sensible et empirique inscrite dans le réel.

De fait, il est indéniable que le spectateur de théâtre soit partie intégrante, au même titre que le lieu spectaculaire, du « réel proche ». Comme l'acteur, le spectateur et sa présence rendent possible *l'être là* et plus encore *l'étant donné*. Il ne peut être entièrement happé par l'irréel, par la simple imagination. C'est ce qui fait la différence majeure et notable entre le spectateur ou même l'acteur et Sigismond ou le rêveur.

Paradoxalement, là aussi à l'image de l'acteur, le spectateur croit et ne croit pas simultanément, mais l'adhésion à l'espace-temps scénique dans sa dimension d'« immédiateté donnée » est indiscutable sans qu'il soit nécessaire de remettre en question les fondements de la réalité. Pour le spectateur, l'existence est au présent voire au « triple présent³ », mais aussi pour le comédien, *via*, pour chacun d'eux, l'« oscillation de la conscience ».

Le spectateur ne risque-t-il pas, par la juxtaposition des présents, de s'installer dans une forme d'atemporalité ? À moins, ce qui est peut-être plus juste, que le spectateur s'inscrive dans une méta-temporalité. Il est évident, en suivant, avec toute la prudence qui s'impose, Henry Gouhier⁴, que le spectateur doit croire, adhérer au présent théâtral ou,

¹ H. Bergson, cité par G. Chomienne, *Bergson, op. cit.*, p. 15.

² Cet ancrage dans le présent donne sa valeur pleine et entière au temps théâtral. C'est le sujet comédien face au sujet spectateur (et *vice versa*) qui permet l'existence d'une réalité théâtrale qui n'est pas simplement phénoménologique. C'est dans une forme d'interdépendance que se situe le présent théâtral par et pour le comédien. Voir *supra*, p. 214-225, particulièrement, p. 217 (fig. 8).

³ B. Munin, « La représentation théâtrale ou la fabrique du temps », in L. Garbagnati (coordonné par), *Temps scientifique, temps théâtral, op. cit.*, p. 136.

⁴ Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence, op. cit.*, p. 103.

tout du moins, à sa « réalité » donc, en cela, probablement, déformer sa propre « réalité proche¹ ». Insistons néanmoins sur l'importance de ce qu'on pourrait appeler le fait temporel du spectateur. Certes, par son action/réaction en tant qu'« être là », en tant qu'« existant », il marque et définit clairement une partie du réel (et du virtuel) théâtral.

En effet que sont les spectateurs ? Comme les décrivait Claudel, des gens assis ou disposés à l'intérieur d'une salle de théâtre ou, en élargissant, d'un espace délimité, soit par des conditions architectoniques (on prend ici en compte les spectacles donnés dans d'autres espaces non théâtraux : hangars, parkings, etc.), soit par les limites propres à la vision ainsi qu'à l'écoute du spectacle proposé dans l'espace dédié à la représentation de la fiction (les spectacles de rue, ou/et de plein air, ont pour limites les possibilités physiques des spectateurs pour entendre et voir le spectacle). Ces cas de figure sont bien connus et finalement traditionnels. Pourtant, au-delà, l'intervention des nouvelles technologies permet d'élargir encore un peu le concept de « public » et, plus largement, de « spectacle ».

Quel spectateur serions-nous face à une représentation de *L'Illusion comique* sur Internet ? Quelle serait alors notre « réalité » de spectateur ? Quelle serait la « réalité » du spectacle ? L'absence de réalité « ici et maintenant », face à face, du spectateur et du comédien (tout dépend du *point de réalité*²) tout comme l'absence d'actualité physique de la représentation, incontestable dans les expériences en réseau, montre une part manquante du spectacle, une absence de coprésence de réel(s). Cependant, l'utilisation des nouvelles technologies révèle un pendant fondamental du réel en jeu dans la construction de la dimension théâtrale : la part, au moins tout aussi importante, du virtuel. C'est par l'intermédiaire du virtuel que deux « absents », le comédien et le spectateur, se retrouvent dans un présent spectaculaire, une réalité « ailleurs et plus tard³ ». L'énergie virtuelle, inhérente au spectacle, se cristallise alors dans l'action à distance de chacun des sujets théâtraux, faisant émerger une sorte d'énergie commune, partagée.

Quel étrange paradoxe que d'utiliser la virtualité pour définir la « réalité » théâtrale ! Certes, en faisant intervenir la virtualité dans le *process*⁴ constitutif de la réalité, on accorde

¹ Ou, du moins, déformer la lecture qu'il en a.

² Nous avons étudié la relativité du réel avec le schéma « L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité ».

³ Voir *supra*, p. 106-107.

⁴ Rappel de la définition de *Process* telle que nous l'entendons ici, donnée dans la deuxième partie de ce travail. Voir A. N. Whitehead, chapitre 1 in *Process et réalité*, *op. cit.*. Il s'agit d'une forme de créativité rythmique qui, à

une part majeure à l'imagination constitutive de la réalité des objets¹, déclencheurs de l'adhésion. Mais dans le cas des expériences interactives concernant la *représentation au second degré*, pour le spectateur, il est moins question d'imagination (souvenirs et projections), que d'actions concrètes, mettant en jeu son pouvoir sur l'artiste.

De la même façon, le comédien doit se confronter à un paradoxe symétrique comme l'a bien illustré Diderot, soulignant le fait que la conscience de jouer pourrait être ce qui pousse l'acteur à l'excellence. C'est en cela que la Clairon, comédienne « de tête », réfléchie mais peut-être froide, se distingue de la Dumesnil, comédienne de sentiment, susceptible de se laisser emporter par la chaleur de son émotion².

La conscience de l'acte, caractéristique, selon Diderot, du jeu de la Clairon, semble aujourd'hui insatisfaisante. Certes, l'acte de jouer, au théâtre, présuppose un apprentissage de techniques spécifiques. Cet apprentissage fournit une « banque » virtuelle d'acquis à la disposition du comédien. Pour lui, cet apprentissage, n'est pas sans répercussions sensibles sur sa perception du « réel proche », de son quotidien ; elle sollicite « l'esprit [lequel] a le pouvoir d'agir sur la matière même qui le produit, le cerveau³ ».

Du reste, on notera que cette théorie scientifique entre en résonance particulière avec l'imitation au sens stanislavskien du terme où l'acteur construit (sur le matériau qu'est son être propre) pour « devenir » ce qu'il joue. Certes, l'acteur « devient » ce qu'il joue dans l'acte scénique, face au spectateur. Cela dit, l'opération de « transformation » est profonde et s'effectue en amont avec l'apprentissage du texte car il se l'approprie. Mais « apprendre c'est remodeler le cerveau⁴ ». La plasticité (ou réorganisation) cérébrale permet au comédien apprenant et travaillant sur le rôle d'Hamlet d'investir et d'être investi par le personnage. Ce sont donc tous ces éléments virtuels, éléments en devenir qui composent le texte théâtral, qui vont profondément modifier le réel en action, lors de la représentation, mais aussi avant et peut-être même après elle.

partir du multiple, compose l'un avant que l'unité se subdivise pour créer plusieurs, pour ensuite redevenir un et ainsi de suite.

¹ Voir J.-P. Changeux, *L'Homme neuronal*, *op. cit.*, p. 160-170.

² Cf. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, 1994.

³ P. C. *Psycho-Médecine : les sept expériences qui défient la science*, in *Science & vie*, n° 1046, novembre 2004, p. 66.

⁴ *Ibid.*

Cette thèse s'inscrit contre celle voulant que le comédien soit là, seul sur les planches, idée qui résulte d'une conception de la vie mentale selon laquelle rien ne se créerait en nous puisque tout serait déterminé par le jeu mécanique des tendances et des habitudes¹. Le personnage serait donc incréé, sinon par habitudes, mobiles, conventions, travail. Or, nous savons dorénavant que, dans le cerveau, ce n'est pas psychiquement le cas.

En ce qui concerne le spectateur, l'« adhésion-croyance » à la représentation est nécessaire² ; mais il est une autre forme d'adhésion tout aussi nécessaire pour que la dimension spatio-temporelle théâtrale fonctionne : l'adhésion au virtuel. Le spectateur est conduit, par des techniques de jeux, de mise en scène, de scénographie, à accepter pour « vrais » des éléments et des actions d'une « autre » réalité (représentation) que celle proche (présentation). Cette autre réalité, qu'il lui faut accepter, reste une virtualité. *De facto*, Hamlet n'est pas là, présent dans l'espace-temps quotidien. En revanche, lors de la représentation, le spectateur doit admettre que l'individu qui représente Hamlet n'est pas qu'un comédien mais qu'il est, tout aussi « réellement », le prince danois, pendant le temps de la représentation³.

C'est pour rompre avec cette idée d'adhésion au représenté, héritière de la tradition aristotélicienne, que Brecht a imaginé ce qu'on appelle l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*). Mais rappelons que le projet de Brecht se situe à la frontière de l'esthétique et du politique, qu'il n'était pas question, pour lui, de *présenter*, dans une perspective illusionniste, un « autre monde », de proposer une autre vision du monde ; il s'agissait bien, plutôt, de dénoncer le pouvoir de l'apparence. Cela dit, l'existence même du théâtral nécessite l'adhésion du spectateur à un au-delà du « réel proche » ; elle ne peut *être* en l'absence d'une adhésion à une fiction, à une virtualité. Sans elle, Hamlet n'existera pas ; seul restera un comédien, pétri de techniques théâtrales, s'agitant sur des planches.

Si la croyance en un monde virtuel est nécessaire, elle ne saurait être suffisante. En effet, l'adhésion à la représentation, de la part du spectateur, implique qu'il admette la possibilité d'existence d'une « virtualité du présent ». Cette conception du réel quotidien est un fait phénoménologique et philosophique admis. « Le présent ne saurait se situer que

¹ Voir G. Chomienne, *Bergson : la conscience et la vie, le possible et le réel*, *op. cit.*, p. 14.

² Cf. H. Gouhier, *op. cit.*, et *supra*, partie 2.

³ Cf. *Ibid.*

dans l'instant¹ » et les instants sont créateurs de phénomènes². S'inscrivant dans l'imédiateté, l'instant serait un *donné* fondamental. Si le présent ne s'incarne que dans l'instant, il n'existe que là où est l'acte qui, seul, donne son épaisseur au présent. Le présent n'existe qu'à l'instant où l'action accroche le monde³. Cependant, ne serait-il pas aussi fondamentalement *virtuel* ?

Ne serait-ce pas dans la virtualité de la conscience, que se cristalliserait l'énergie propre au spectacle vivant ? De fait, selon Bergson, l'acte pur « se condenserait dans l'énergie d'un principe dont les effets seuls discernables s'étaleraient dans la durée⁴ ». Si, chez Bergson, la durée est envisagée comme mode d'existence de l'esprit⁵, elle implique une ouverture, *via* la pensée (faculté d'abstraction, d'extraction du présent), à une non-actualité. Avec Bergson, la virtualité devient matrice du présent mais aussi du futur, lequel inclut l'idée de durée. La virtualité tient donc une place fondamentale *dans* l'acte et *pour* l'acte ; rapporté au théâtre, cet acte sera pourvoyeur de l'énergie scénique.

Le présent théâtral trouve donc sa place à la jonction de deux concepts apparemment antagonistes : le réel et le virtuel. Dès lors, il convient de reconsidérer le présent théâtral, de l'envisager différemment en faisant intervenir la notion de « réalité virtuelle ». L'expression porte en elle, intrinsèquement, un paradoxe. On peut en effet parler de la virtualité ou de la réalité des objets que l'on perçoit. Cependant, un « point aveugle », fondamental, se situe entre ce que l'on *perçoit* et ce qui *est*, entre ce qui est suscité en nous et ce qui reste hors de notre perception⁶. Les phénomènes qui sollicitent nos sens sont toujours réels dans la mesure où ce sont des phénomènes physiques. En revanche, les représentations cognitives qu'ils déclenchent peuvent correspondre à des objets qui existent ou non. Quand ils existent sensiblement, on dit qu'ils sont « réels ». Dans le cas contraire, on peut les qualifier de virtuels, comme ces images que nous font voir les lentilles

¹ H. Dreyfus, *Traité de philosophie générale*, Paris, A. Colin, 1965, p. 476.

² Voir *ibid.*, reprenant Bachelard.

³ *Ibid.*, p. 477.

⁴ *Ibid.*, Reprenant Bergson.

⁵ G. Chomienne, *Bergson : la conscience et la vie, le possible et le réel, op. cit.*, p. 13.

⁶ Le « point aveugle » renvoie à ce qui est, même si on ne le voit pas, sans qu'on ait conscience du fait qu'on l'ignore.

divergentes ou ces mirages qui nous font croire qu'une oasis est là, à quelques centaines de mètres¹.

Comme l'écrit Philippe Coiffet², la réalité virtuelle englobe la création d'un environnement et suppose la capacité d'y évoluer. Cette conception, renvoyant aux mondes imaginaires issus de la réalité virtuelle, trouve à l'évidence un écho au sein de la dimension théâtrale. L'appellation, elle-même, porte cette dualité et renvoie à l'ambiguïté de ce réel/virtuel engagé sur scène, où se juxtaposent la création d'un environnement (mise en scène, décors...) et l'aptitude à y évoluer (jeu du comédien). Là encore, c'est la faculté du spectateur d'adhérer au représenté qui fera que la réalité théâtrale fonctionnera ou non. C'est donc par la capacité du spectateur, plus ou moins consciente, à s'extraire de sa propre réalité, de son quotidien, qu'il se rendra disponible pour accéder à celle de la représentation. C'est ainsi que le théâtral pourra prendre vie et ce, *via* les événements théâtraux mis en place par le metteur en scène.

En outre, pour que l'adhésion à la dimension théâtrale soit efficiente, pour que le spectateur croie en la « réalité représentée », il est indispensable qu'il se rende suffisamment disponible. C'est là la condition *sine qua non* pour accepter la possibilité que s'opère en lui (avec lui) une globalisation spatio-temporelle sans laquelle la réalité théâtrale resterait purement factuelle, concrète, ou virtuelle, fictionnelle. Or, réel et virtuel sont étroitement interdépendants dans le fonctionnement de la dimension théâtrale. Ce fait inéluctable compose l'espace mitoyen propre à l'espace-temps théâtral, à son actualisation, espace où réalité virtuelle et « virtualité réelle » se rejoignent, se fondent, se confondent, s'interpénètrent. C'est probablement dans ces aller-retour entre sens et signes que s'immisce la dimension mitoyenne propre au théâtral, là que se situe la préhension spécifique du réel, état de fait phénoménologique.

Avec beaucoup d'autres, Koltès évoque le théâtre comme rendant compte de « ce qui est, à la faveur de ce qui n'est pas là, du passé ou du rêve, ou du manque³ ». Cela dit, cette conception du théâtre peut être inversée : se nourrissant de *virtualité réelle*, le théâtre ne

¹ C. Cadoz, *Les Réalités virtuelles*, *op. cit.*, pp. 8-9.

² Voir G. Cohen-Tannoudji (sous la direction de), *Le Réel et ses dimensions*, *op. cit.*, p. 98.

³ B.-M. Koltès cité par L. Garbagnati in *Temps scientifique, temps théâtral*, *op. cit.*, p. 22.

rend-il pas surtout compte de ce qui *n'est pas* à la faveur de ce qui *est* concrètement, visiblement ?

De fait, assister à une représentation, revient à se confronter à une unité spatio-temporelle spécifique se voulant homogène. Il faut donc bien que s'opère une sorte de mise en conformité de la représentation, sans laquelle le spectateur subirait des « soubresauts de conscience » entraînant des ruptures d'adhésion à l'univers représenté, lequel ne parviendrait pas à retenir toute l'attention. Si, à l'évidence, cette question est primordiale, s'agissant du spectateur, ne se pose-t-elle pas également pour le comédien, jouant ?

Il n'est plus alors question d'opérer une distinction entre le point de vue du comédien et celui du spectateur, mais plutôt de montrer qu'au-delà des vues, des consciences et des imaginations respectives, l'univers théâtral « en jeu » fait émerger une dimension mitoyenne globale. En effet, pour qu'il existe, il est nécessaire que tous les protagonistes impliqués croient en son « existence » et y adhèrent, par une sorte d'accord tacite ou, plus précisément, par une acceptation conjointe. Cette tension de croyance en un lieu et en un temps particuliers s'organise autour, vers, dans ce « foyer » qu'est la scène. C'est là que se situe le *concentrateur d'énergie* qui permet, grâce à la convergence des regards, des attentions, des concentrations, des actions, de poser les fondements d'une dimension globale. Dès lors pourra s'installer, de part et d'autre de la scène, ce qui peut être qualifié d'« imagination globalisante ».

Cette idée rappelle ce qu'illustre, entre autres, *La vie est un songe* ou le mythe de la caverne de Platon : le monde semble n'être que ce que je crois (admet) être le monde. C'est la réunion (la communion dirait Artaud¹) des imaginaires qui permet qu'existe un sentiment d'unité s'incarnant dans un univers clos et globalement homogène. Le comédien construit le présent de son personnage, cependant que le spectateur adhère à la représentation qui lui est proposée. C'est en acceptant de croire que la tragédie, le drame se réalisent dans un monde qui ne prend corps que par la volonté partagée de croire en ce monde fictif², que découle « l'imagination globalisante ». Le travail du spectateur, conjointement à celui que le

¹ A. Artaud, « La Mise en scène et la métaphysique » in *Le Théâtre et son double*, op. cit.

² Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, op. cit., p. 101.

comédien effectue sur la conscience, l'engage à adopter la fiction créée par le dramaturge et représentée par les interprètes¹ comme une réalité.

Pour chacun de ces « acteurs » de la représentation, le but est le même : rendre homogène réel et virtuel. D'après Sartre, cette globalisation ne s'effectuerait que par le recours à la néantisation qui serait « “au bout” de l'acte judiciaire sans être, pour autant, “dans” l'être. [Cette globalité] est comme un irréel enserré entre deux pleines réalités dont aucune ne la revendique². »

Un problème survient alors : deux types de conscience se trouvent mis en présence. La conscience réalisante s'oppose à la conscience imageante qui, toujours d'après Sartre, ne peuvent coexister, l'une chassant l'autre³. Pourtant, dans la dimension théâtrale, apparemment, l'une ne chasse pas l'autre ; bien au contraire, l'une fait appel à l'autre et les deux se répondent en écho. Au théâtre, par l'intermédiaire du comédien, c'est en recourant au schéma de l'espace-temps de l'acteur, établi d'après le cône renversé de Bergson⁴, que se résout le dilemme philosophique. Pour le spectateur, « au théâtre on exige [...] qu'il ne voie pas ce qu'il voit et qu'il communique avec l'inexistant⁵ ». C'est par la conjonction de ces deux activités, processus d'aller-retour de la conscience du côté du comédien, l'adhésion au représenté dans le cas du spectateur, que se réalise, en un lieu et en un temps spécifiques (le théâtral), une forme globalisante des consciences réalisante et imageante de chacun des sujets théâtraux.

Dans les expériences d'écran déjà analysées, l'imagination globalisante s'inscrit dans le lien qui unit une multitude de spectateurs, présents ensemble dans le temps (durée de la représentation), mais séparés dans l'espace. Mais c'est le lien direct (l'interactivité) qui crée l'unité de part et d'autre de l'écran. Dès lors, peut naître le sentiment (plus ou moins justifié) de faire partie d'une création globale, de « communier » avec l'inexistant.

La construction du théâtral résulte alors d'une règle, plus ou moins tacite, de réciprocité entre les sujets en présence et correspond à ce que Merleau-Ponty a

¹ *Ibid.*, p. 102.

² J.-P. Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 41.

³ J.-P. Sartre, *L'Imagination*, Paris, Quadrige / PUF, 1936, pp. 281-282)

⁴ Voir *supra* schéma de la création de l'espace-temps présent de l'acteur par l'oscillation de la conscience passé-présent-futur-présent-passé, p. 219.

⁵ Sham's, *L'Acteur entre réel et imaginaire, op. cit.*, p. 293.

souligné : « Mon corps est à la fois voyant et visible¹. » Cette duplicité fondamentale est la condition même de l'émergence du théâtral. Chacun des sujets *porte* avec lui, dans la salle de spectacle, sa présence issue de sa « réalité proche » : les spectateurs sont bien des individus qui viennent au théâtre, les comédiens, d'autres individus qui, eux aussi, se rendent au théâtre, c'est-à-dire investissent un lieu physique ancré dans la « réalité proche ». Par ailleurs, tous sont aussi porteurs d'une autre réalité coexistant avec la première, leur capacité de virtualisation. Chacune des parties en interaction (comédien / spectateur) cristallise une dualité intrinsèque et fondamentale pour qu'apparaisse la « réalité » théâtrale.

De fait, le rapport scène/salle est constitutif de la création du présent théâtral : nul n'est simple observateur, chacun participe à cette élaboration d'une actualité. C'est par cette participation, de part et d'autre de la scène, que s'instaure une réciprocité d'influence fondamentale au sein du théâtral. Si le rôle de l'acteur dans un tel processus est bien connu, la participation active du spectateur (non simplement observateur) dans l'émergence de la dimension spatio-temporelle théâtrale semble, *a priori*, plus problématique. L'importance de la participation du spectateur à la constitution du théâtral se traduit par la simple mise en action de son énergie physique et psychique. Si l'école matérialiste tendait à n'envisager la réalité théâtrale que comme résultant d'un assemblage d'éléments physiques, si les idéalistes, à l'inverse, estimaient que tout n'est qu'illusion, une troisième voie peut être envisagée, grâce, notamment, au travail du physicien Werner Heisenberg ayant découvert le « principe d'indétermination² », plus connu sous le nom de « principe d'incertitude », exposant le fait que tout observateur est aussi participant³.

Certes, mettre en parallèle deux mondes soumis à des lois physiques fondamentalement différentes que sont le microscopique et le macroscopique peut surprendre. En effet, les postulats phénoménologiques « n'ont tout simplement pas la même signification dans l'univers de la microphysique et dans le monde quotidien. Mais

¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 18.

² Si, dans *Physique et philosophie*, Heisenberg ne s'est pas penché sur la question du théâtre, il permet d'appréhender différemment le rapport du spectateur au spectacle. Dans son acceptation usuelle le « principe d'indétermination » est un principe « selon lequel il est impossible de mesurer à la fois la position et la vitesse d'un objet à l'échelle quantique ». Il découle de ce principe que plus nous connaissons précisément la position d'une particule, moins sa quantité de mouvement sera connaissable, et inversement. Voir J. Gribbin, *La Physique quantique, un guide d'initiation au monde subatomique*, Londres, Ed. Dorling Kindersley Limited, 2002, p. 34.

³ A proprement parler, Heisenberg parle moins d'*incertitude* (mot qui est généralement employé à son sujet) que d'*indétermination*, ce qui ouvre d'autres perspectives.

quelle signification ont-[ils] et de quelle manière peut-on établir un parallèle entre les deux mondes¹ ? »

Observant un électron, Heisenberg constate que « nous ne pouvons voir les phénomènes qu'en les regardant, ce qui implique de leur arracher des photons de lumière et de les projeter dans notre œil² ». Appliquée au théâtre, cette remarque issue du champ de la physique fondamentale, inviterait à considérer que les effets du « principe d'indétermination » sont négligeables. Cependant, la scène de théâtre et ses composantes ne sont-elles pas constituées d'électrons, sensibles à l'échelle atomique, donc au regard du spectateur qui deviendrait alors, « atomiquement », participant ?

En effet, le regard que porte le sujet sur la représentation de *la* réalité est déterminant pour sa propre inscription au sein de *cette* réalité. La réalité étant une donnée ultime³, c'est par l'action que le sujet exerce sur celle-ci, *via* son mode de perception, qu'il se l'approprie. Par un processus cognitif, s'opère donc chez le sujet, une véritable déformation du réel qui la lui rend accessible et lui permet d'y adhérer ; il est effectivement participant de la construction de *sa* réalité. On peut donc envisager le spectateur comme acteur dans le processus d'émergence de la réalité théâtrale en tant qu'objet mental. Ainsi peut s'opérer l'adhésion à la représentation.

Dès lors, l'existence même du théâtral résulte de la mise en action du processus d'adhésion qui permet la déformation du présent (« qui est [le] réel⁴ » perçu dans son instantanéité). Cette déformation est rendue possible par l'existence, au sein de la représentation, d'une part de virtualité, acceptable et acceptée, permettant l'émergence d'un « autre » présent, quotidien modifié pour être lisible.

Le *principe d'adhésion*, alliant réalité et virtualité, induit l'inscription du sujet dans un espace-temps simultanément réel et fictif. On pourrait transcrire cette constatation en une formule :

$$(\text{réel présent} + \text{virtuel en action}) \times \text{principe d'adhésion} = \text{présent admis (réel perçu)}$$

¹ J. Gribbin, *Le Chat de Schrödinger, physique quantique et réalité*, trad. C. Rollinat, Paris, Flammarion, 1994, p. 187.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Ondes et particules dans le cadre de la physique, le *présent de la représentation* dans le cadre théâtral.

⁴ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1985, p. 13.

CHAPITRE II

LE PRINCIPE D'ADHESION

Concevoir que *la vérité*, le *vrai*, existe au-delà de la réalité sensiblement accessible, n'est pas une nouveauté. C'est reprendre les catégories platoniciennes distinguant mondes sensible et intelligible, le second ne pouvant être accessible, intellectuellement, que par le recours au premier. Dans une telle perspective, *vrai* = au-delà du réel. L'accession au monde des idées suppose un travail effectué par l'esprit qui traite les informations perçues par les sens. Nous pouvons ici, très schématiquement, marquer quelques étapes.

Déjà, Parménide (v. 515-v. 440 av. J.-C.) avait imaginé et théorisé l'idée de *l'être au monde*, considérant que la réalité du sujet est étroitement liée à ce qu'il pense qu'elle est : « La pensée et l'être sont une même chose¹. » La question de l'être et celle de l'esprit sont ici étroitement liées. En ce sens, il a pressenti ce qui, depuis a été expérimenté par les cognitivistes. Plus précisément, il a introduit l'idée qu'existerait un « présent du présent », idée fondamentale, comme nous l'avons vu, dans la construction du théâtral, où l'être « est maintenant tout entier, un, continu² ». Si Parménide parle ici de *l'être*, il est intéressant de substituer un « être-personnage » à ce « être ». Dès lors, Parménide permet d'esquisser des réponses aux questions posées aujourd'hui : Comment peut exister l'être-personnage au sein de la représentation d'une réalité (théâtrale), *via* un principe mettant en action des enjeux cognitifs ?

Démocrite (v. 460-v. 370 av. J.-C.) formule une caractérisation de la matière visible originale puisqu'elle fait appel à des éléments invisibles : les atomes. Tout est donc, d'après lui, composé de particules de matière pure, minuscules, indivisibles et indestructibles (*atoma* « indivisibles »). En rejetant l'idée qu'un phénomène apparaîtrait tel qu'il *est en réalité absolue* (ce qui le réduirait à un assemblage d'atomes et de vide), Démocrite suggère que ces phénomènes sont perçus conformément à l'opinion du sujet en tant qu'être soumis à la représentation de la « réalité proche ».

Démocrite [...] abolit les phénomènes qui concernent les sens et pense qu'aucun phénomène n'apparaît conformément à la vérité, mais seulement conformément à l'opinion, ce qu'il y a de vrai dans les substances consistant dans la réalité des atomes et du vide. « Convention que le doux, dit-il en effet, convention que l'amer, convention que le chaud, convention que le froid, convention que la couleur ; et en réalité : les atomes et le vide. » « En fait, dit-il, nous ne saisissons rien de ferme et

¹ Parménide, *De la nature*, fragment B III, trad. P. Tannery, 1887.

² *Ibid.*, fragment B VIII.

d'assuré, mais seulement ce qui nous affecte conformément à la disposition de notre corps et aux (choses) qui le frappent et lui offrent résistance¹. »

Protagoras (v. 480-v. 411 av. J.-C.) prolonge l'intuition de Parménide en relativisant toute perception de la réalité en fonction de celui qui la perçoit (en l'occurrence, l'Homme²). En effet, en tête de *La Vérité ou Discours destructifs*, il résume sa pensée : « L'homme est la mesure de toutes choses, des choses qui sont, comme étant, et des choses qui ne sont pas, comme n'étant pas³. » Le *principe d'adhésion* trouve des racines majeures dans cette idée de Protagoras : la connaissance est incapable de saisir la réalité telle qu'elle est puisque nous ne connaissons les choses, et par extension la réalité, qu'à travers nos sensations. Le *principe d'adhésion* pourrait donc être ce processus cognitif qui fait qu'un sujet adhère à une réalité issue de la « réalité proche » qu'il déforme par ses sens afin de se la rendre accessible et d'y adhérer.

Platon (v. 428-v. 348 av. J.-C.), par la célèbre allégorie de la caverne⁴, suggère la possibilité de mise en œuvre du *principe d'adhésion*. En effet, l'idée que les prisonniers prennent les ombres pour les êtres réels engage très clairement l'idée proposée ici par l'intermédiaire du théâtre et qui a été démontrée d'un point de vue cognitif. Plus précisément, on peut considérer qu'à l'image des prisonniers de la caverne, le sujet théâtral est dépendant de dispositifs cognitifs susceptibles de le faire adhérer à une représentation qui ne correspond pas exactement à sa « réalité proche ». Or le sujet théâtral va néanmoins croire en la véracité de ces ombres durant un laps de temps plus ou moins long. Mieux, cette croyance est une condition *sine qua non* de l'existence de la dimension théâtrale. Le sujet (théâtral, prisonniers platoniciens) décide de croire en la réalité qui lui est donnée à voir ; or sa croyance et son adhésion au représenté (théâtral, ombres platoniciennes) sont des composantes essentielles de la réalité qu'il fait émerger⁵. De même, dans le *Théétète*⁶, il refuse d'assimiler connaissance et perception. De fait, il s'avère que le *principe d'adhésion*

¹ Sextus Empiricus, *Contre les mathématiciens*, Fragment B9, VII, in *Les Ecoles Présocratiques*, trad. J.-P. Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, pp. 135-136.

² Protagoras apparaît ainsi comme l'ancêtre du relativisme.

³ Protagoras, *Fragments*, p.p. J. Voilquin, in *Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 204.

⁴ Platon, *La République*, livre VII, *op. cit.*, pp. 358-400.

⁵ Platon présente donc ces chaînes qui relient à un type de « connaissance basse », primaire, et qui permettraient d'entrevoir la « connaissance vraie », celle à laquelle le sujet accède s'il sait se libérer des chaînes qui l'attachent à la représentation (imitation, *mimesis*) sans lui laisser même envisager la présentation.

⁶ Platon, *Théétète*, trad. Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1967.

montre clairement la faillibilité des sens, distinguant le perçu par le sujet et le « réel vrai¹ ». Le *principe d'adhésion* s'imisce dans cet écart existant entre présentation et représentation.

Platon estimait que les propositions découlant de l'expérience apportée par les sens ont, tout au plus, un certain degré de probabilité ; elles ne peuvent être des certitudes. En outre, les objets de l'expérience sensible restent des phénomènes changeants du monde physique. Les objets apparaissant à la faveur de l'expérience sensible ne constituent donc pas des objets fiables pour la connaissance.

Le théâtre, par la mise en œuvre du *principe d'adhésion* montre que l'expérience sensible conditionne clairement l'inscription du sujet au sein d'un type de connaissance et l'entraîne à accepter une réalité donnée pour vraie. Il se trouve face à une sorte de théâtre d'ombres dans lequel les spectateurs prendraient les ombres pour la réalité ignorant que (ou décidant d'ignorer que) derrière ces ombres existent des marionnettes et que derrière les marionnettes se trouvent des marionnettistes ! Cette idée est un peu à l'image d'un sujet qui assisterait à une *représentation au second degré* en s'aveuglant, en lui attribuant la même réalité que sa « réalité proche ». L'image sur un écran d'un comédien sur une scène de théâtre n'a, bien entendu, pas la même réalité que celle que peut avoir le spectateur qui assiste à la représentation. Néanmoins, nous avons vu avec les expériences d'e-toile et avec l'expérience menée avec l'Hôpital civile de Strasbourg que différentes réalités peuvent coexister *via* le *principe d'adhésion* qui permet au sujet, pour un temps, d'adhérer à la représentation.

Face à Platon, Aristote (384-322 av. J.-C.) part du postulat que l'imitation n'est pas simple copie, mais création dans la mesure où elle opère une transposition du « réel proche ». De fait, le rapport de la poésie (*poiësis*) au monde n'existe pas en fonction du réel imité mais de la ressemblance à un réel « possible » ou « nécessaire² ». Dès lors, on comprend pourquoi Aristote consacre une longue séquence de sa *Poétique* à la question de la métaphore expliquant : « Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable³. » C'est ainsi que le sujet-spectateur pourra « voir » la réalité théâtrale parallèlement à sa « réalité

¹ « La réalité ultime » des physiciens, voir G. Cohen-Tannoudji (sous la direction de), *Le Réel et ses dimensions*, *op. cit.*

² Aristote, *Poétique*, 1451a ; 1451b.

³ *Ibid.*, 1459a. De plus, les aires neurologiques correspondant au traitement neurologique de la métaphore ont été activées lors de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*.

proche ». Il se créera, grâce au poète qui représente davantage qu'il n'imité, un nouveau rapport au monde, au-delà de celui qu'entraîne la simple reconnaissance de l'objet imité, comme le prétendait Platon. De fait, les informations fournies par les sens sont insuffisantes : la tragédie ne doit pas renvoyer au vrai mais au vraisemblable qui confère au poète une supériorité philosophique face à l'historien : « La poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier¹. » Or le « général », puisque non anecdotique, rend possible l'adhésion au représenté en dissociant l'objet et l'image proposée de l'objet.

À la faveur de la représentation théâtrale, une différence se fait jour entre le présenté et le représenté. Sauf volonté expresse du metteur en scène, cette césure n'apparaît pas de façon brutale mais s'installe progressivement. Le *principe d'adhésion* relie l'« effectivement visible » et le perçu, accessible à nos sens. La perception du « réel proche » se modifie progressivement pour céder la place à un « réel imaginaire », lequel émerge par le jeu plus ou moins conscient² conduisant le sujet à accepter pour vrai ce qui n'est qu'une image ou, plus précisément, un réel illusoire, illusionnant : le réel théâtral au sens traditionnel du terme, autrement dit, « dramatique ». En activant des processus cognitifs, le *principe d'adhésion* permet de lier le *vu* et l'*admis* pour rendre possible l'émergence du *perçu*.

Dans ce type de théâtre, les enjeux découlant de ce principe sont une condition *sine qua non* de l'existence de la dimension spatio-temporelle représentée. C'est dans la conscientisation du surplus de réalité représentée, qui s'ajoute au réel présenté, c'est par le recours à l'imagination entraînant la *construction d'un réel*³ que le *principe d'adhésion* devient efficient. Évincer ce surplus ramène le sujet à une appréhension non médiatisée du réel, à l'anecdotique. Le théâtral donne à voir un au-delà du réel, et pour y accéder, il convient d'accepter de croire ; le sujet confère alors une autre texture ou dimension au réel sensiblement accessible.

En *adhérant*, le sujet n'est plus uniquement passif, il ne subit plus seulement les aléas de sa conscience ; il agit concrètement, neurologiquement ; il donne existence au monde auquel il adhère : observateur, processus d'observation, phénomène observé forment un

¹ *Ibid.*, 1451a.

² Et d'autres processus neurologiques mis en évidence dans la troisième partie (voir *supra*, p. 195-205) et tableau p. 273.

³ Voir L. Segal, *Le Rêve de la réalité*, *op. cit.*

tout indissociable¹. Cette conception rompt avec l'idée qu'existerait une réalité autonome, non-dépendante de son appréhension par le sujet.

Une telle constatation, appliquée au domaine théâtral, permet, à la suite de Schrödinger qui l'a mis en évidence sur le plan de la physique, de réconcilier le corps (physique) et l'esprit (imagination, conscience). Ce lien constitue le fondement même du *principe d'adhésion* et permet, en outre, d'unifier deux courants épistémologiques :

- Le premier, à ce jour, majeur en sciences, installe au cœur du processus scientifique l'objet observé et attend la confirmation de la réalité sensible par la confrontation du monde subjectif et du monde objectif.
- Le second, dit constructiviste, élabore l'appréhension du réel en partant du point de vue du « sujet observant ». Dès lors, à chaque sujet correspondrait une « réalité » valable².

Ainsi, dans une salle de spectacles, et par la mise en œuvre du *principe d'adhésion*, ces deux écoles coexistent et permettent que se constitue la réalité théâtrale. De fait, le spectateur ne peut ignorer qu'il se trouve face à une scène, une salle, parmi d'autres spectateurs, ses voisins, autant d'éléments concrets, « vrais » ; c'est en tout cas ce que lui indiquent ses sens. D'autre part, le sujet théâtral (comédien ou spectateur) crée, élabore *une* réalité. C'est parce que le spectateur « admet de voir » en dépit de ce qu'il voit (le plancher, pourtant visiblement constitué de bois, devient, dans son esprit, pour un temps donné, une prairie) que « l'illusion » fonctionne, que le théâtral trouve sa possibilité, prend corps : le vraisemblable s'impose comme référence face au vrai, au concret³.

Cette juxtaposition de niveaux de réalité(s) déforme le rapport qu'entretient le sujet avec son « réel proche », lequel, dans un même temps *T*, acquiert une autre dimension, au-delà de l'anecdotique. Au théâtre, le temps n'est pas uniquement une donnée objective. Corneille, le pressentait déjà, souhaitant pouvoir libérer le temps théâtral de sa référence, le temps de l'horloge : « Je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs et ne déterminer jamais le temps qu'elle [la représentation] emporte⁴ », ce que M^{me} de Staël reprend, considérant le temps théâtral comme un « mensonge de l'art, [...], une durée

¹ C'est ce que suggère Paul Watzlawick cité par L. Segal, *ibid.*, pp. 13-14.

² L. Segal, *Le Rêve de la réalité*, *op. cit.*, pp. 39-40.

³ C'est ce que, d'une certaine façon, expliquait Aristote considérant la poésie comme plus philosophique que l'histoire (*Poétique*, 1451a).

⁴ Voir P. Corneille, *Discours des trois unités*, *Œuvres complètes*, p.p. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1980-1987, t. III, p. 164.

métaphysique que personne ne compte¹ », ce qu'on pourrait aujourd'hui définir comme alliant objectivité et subjectivité pour instaurer une « omnijectivité », en reprenant l'expression de Michael Talbot.

Au-delà de la question de la temporalité propre à la représentation théâtrale, le spectateur se trouve confronté à une expérimentation particulière de la spatialité, qui le renvoie à sa propre appréhension de l'espace physique. C'est sur cette apparente opposition que se fondent la plupart des règles de la dramaturgie classique. Dès lors, entre autres exemples, l'unité de lieu pouvait être aisément justifiée par les théoriciens, instaurant une solidarité fondamentale entre le personnage et l'espace au sein duquel il évolue. De fait, si « une seule image demeurant en même état ne peut pas représenter deux choses différentes² », comment imaginer que le même sol puisse représenter deux lieux différents d'un acte à l'autre ? Cette conception très « concrète » du phénomène théâtral reste sujette à caution et d'Aubignac lui-même estime encore que « le théâtre est une espèce d'illusion », ajoutant qu'« il faut tromper les spectateurs de telle sorte qu'ils ne s'imaginent pas l'être, encore qu'ils le sachent³ ».

Ce que d'Aubignac explique, du point de vue de l'auteur (en extrapolant : du dramaturge ou du metteur en scène), un siècle et demi plus tard, un La Harpe l'appréhendera du point de vue du public, expliquant que l'illusion subie au cours de la représentation par le sujet-spectateur ne peut être que consentie :

Personne ne va au théâtre pour s'affliger de bonne foi ; mais chacun est bien aise de voir comment on s'y prendra pour le faire pleurer comme si, en effet, il s'affligeait. En un mot, nous y allons pour être trompés, et tout ce que nous demandons, c'est qu'on nous trompe bien⁴.

C'est peut-être à partir de ces deux approches symétriques du phénomène théâtral, et en les conciliant, que peut se comprendre ce qu'on nomme ici *principe d'adhésion*, lequel suppose l'acceptation tacite d'un état mental permettant à chacun de s'abstraire du « quotidien », physiquement palpable, pour accéder à une dimension *autre*, que l'on peut qualifier de théâtrale.

¹ M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, t. II, p. 241 (var. ms. A). Cette remarque de M^{me} de Staël s'applique, prioritairement aux tragédies historiques, mais peut aisément se généraliser.

² F. Hedelin d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ La Harpe, *Lycée*, Paris, Agasse, an VII-an IX t. IV, p. 213.

Choisir de se rendre dans une salle de spectacles suppose d'accepter de se mettre dans un état d'esprit particulier qui rendra possible la relation esthétique : sera admis ce qui sera proposé, ce qui aura été conçu, en amont, d'abord par le dramaturge, puis mis en forme par le metteur en scène. L'adhésion au représenté ne peut s'ancrer que dans l'esprit du spectateur de bonne volonté ; cette « activité », responsabilité du spectateur lors de la représentation, indispensable à l'existence même du spectacle, est particulièrement visible dans le cas des *représentations au second degré*, notamment avec les pièces conçues pour Internet et proposées en direct sur le web.

Dans ce type de spectacles, un système artistique particulier est proposé et le spectateur, traditionnellement simple observateur, peut devenir, au même titre que le comédien, participant de l'évolution du monde visualisable, vu. Les interactions potentiellement existantes entre spectateur-web et représentation montrent une probable interpénétration de deux mondes *a priori* étanches mais qui ne sont que différenciables (porosité sans doute nécessaire à la constitution du théâtral) : celui du spectateur et celui de la scène. La réalisation scénique prend naissance à la jonction des réactions du comédien et des suggestions des spectateurs-web relayées par le dispositif électronique.

D'autre part, ce processus peut s'inverser : par la réponse apportée à la sollicitation du spectateur-web, le comédien interfère sur l'appréhension du spectacle par l'internaute. La démonstration est particulièrement probante s'agissant des *Bals* où les danseurs réagissaient directement aux propositions formulées par les spectateurs-web, tout en devant tenir compte de la présence « active » de spectateurs présents *in situ*. Ainsi, chacun des « acteurs de la représentation » (danseurs, spectateurs physiquement présents, spectateurs-web), de sa « réalité proche », pouvait intervenir sur celle des autres, soit concrètement (spectateurs présents), soit virtuellement (spectateurs-web).

Dans le cas des représentations proposées sur le web, les frottements réel/virtuel (non-présent physiquement mais conservant une force d'actualité) et les décalages spatio-temporels provoqués par le recours à l'outil Internet¹, employé en parallèle d'une scène réelle, sollicitent différents sens que recouvre la notion de « vision ». En effet, la vision peut, dans un premier temps, être entendue comme rendant compte de la « fonction sensoriale par laquelle les yeux mettent l'homme et les animaux en rapport avec le monde

¹ Il en est de même pour l'outil vidéo employé sur la scène de théâtre.

extérieur, par l'intermédiaire de la lumière ». Dans un second temps, elle peut être définie comme « image que l'on *croit* voir » ou comme résultat de l'« action de [...] *se* représenter en imagination¹ ».

Le théâtre sollicite, à divers degrés, ces définitions du substantif « vision » ; leur juxtaposition, conciliant objectivité et subjectivité, renvoie à l'idée de perception, dont le théâtre permet, de fait, la réalisation : « Acte par lequel l'esprit aperçoit [perçoit ?] l'objet qui *fait impression* sur les sens². » N'est-ce pas là ce qu'illustraient les résultats de l'expérience menée avec l'Hôpital civil de Strasbourg, qui a permis de constater qu'assister à une représentation théâtrale n'est pas un acte anodin, qu'il est ponctuellement repérable d'un point de vue physiologique et neurologique³ ?

On peut dire que l'utilisation des nouvelles technologies sur la scène met en évidence la pertinence de ce croisement de définitions. Certes, sur l'écran, l'œil perçoit bien une représentation qui lui est offerte ; il n'y a rien là d'imaginaire, mais pour le spectateur-web, l'objet perçu reste physiquement absent, quoique présent (à distance), donc virtuel. Pour le sujet, il est image d'une représentation, objet au second degré, re-représentation. Le spectateur-web se situe donc entre perception physique (concrète, au sens commun du terme), et perception décalée (virtuelle) et transposée.

De plus, ce décalage perceptif pourra « nourrir » l'imaginaire des sujets théâtraux (spectateurs/acteurs) par le biais de leur « conscience imageante ». Si la *scène-web* est incontestablement soumise aux injonctions émanant d'un ailleurs (*via* l'interactivité), il n'en reste pas moins que le « pouvoir » du spectateur, dans un contexte théâtral traditionnel ne manque pas d'influer sur le jeu des acteurs. Transposé dans le cadre d'une représentation interactive, l'acteur ayant accepté les règles du jeu est « contraint » de se plier aux propositions formulées par les spectateurs-web. Il s'assujettit lui-même à l'ailleurs. L'amplification du processus résulte de la prise de pouvoir par les internautes sur le déroulement du spectacle, condition *sine qua non* de l'existence même de la représentation interactive.

¹ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, art. « Vision ». (C'est nous qui soulignons.)

² *Ibid.*, art. « Perception ». (C'est nous qui soulignons.)

³ Voir annexe 35, Données neuropsychologiques des sujets de l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*.

Les limites du *principe d'adhésion* tiennent dans sa composante même puisque le sujet est à la fois l'observant et l'observé. Or l'on sait, d'après le principe d'incertitude défini par Heisenberg, que l'observant ou, plutôt, le participant interagit toujours d'une manière ou d'une autre, avec/sur l'observé. Dès lors, une nouvelle question surgit : comment définir un principe (le *principe d'adhésion*) qui permettrait d'accéder objectivement à la spatio-temporalité du théâtral sachant qu'il faut garder présent à l'esprit le fait que le sujet est participant de sa propre observation et qu'il dépend aussi des conditions de l'observation et des observateurs ? Pour y voir plus clair, il nous faut considérer le cas général. Le problème de la démonstration tient en ce que le résultat de l'équation, nommé ici « présent admis », a l'épaisseur du réel au sens commun du terme. Le *principe d'adhésion* est un principe avec lequel chacun a appris à vivre depuis sa naissance ; à défaut, le monde (la réalité ultime) ne serait peut-être qu'ondes et particules¹.

Le « champ de la conscience », dont le rôle est majeur, est soumis à un certain nombre de mécanismes inhérents au fonctionnement cérébral mais aussi aux influences que subit le cerveau. La représentation théâtrale est alors une sorte de *bulle de réalité* soumise à un système codifié, ce qui la rend plus aisément observable. La conscience (du sujet, spectateur ou comédien) ne sollicite pas tant, pense Floyd², un organe ou un groupe d'organes qu'elle n'engage l'interaction de plusieurs champs à l'intérieur du cerveau (neurodynamisme).

Il semble clair alors que des processus d'interactions apparaissent à l'intérieur du cerveau mais aussi en corrélation avec le monde extérieur. Le *principe d'adhésion* ne se réduit pas à la mise en œuvre de quelque déformation, due à une perception parcellaire du réel, mais engage l'idée de croyance et de bonne volonté déjà évoquée. Du reste, quand bien même une quelconque déformation s'opérerait, permettant d'adhérer au réel représenté, pourrions-nous nous en rendre compte ?

Il semble que la croyance et l'adhésion à un univers représenté ne suffisent pas à expliquer le rapport complexe d'implications psychiques et physiques mis en action dans l'univers théâtral. Pour que le système fonctionne au sein du théâtre « dramatique » et de la dimension mitoyenne qu'il implique (virtuel/réel), notre appréhension du quotidien doit se

¹ Voir M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, op. cit., p. 150.

² Voir *ibid.*, p. 72.

« déformer » plus encore qu'à l'accoutumée pour adhérer à cette réalité particulière (présent admis). C'est ainsi, seulement, dans l'acceptation par le sujet *via* le *principe d'adhésion*, que s'actualise le réel lointain¹, lequel prend alors force de vérité.

La représentation théâtrale déclenche chez le spectateur et le comédien une projection sensorielle non seulement interne, comme dans les expériences d'isolement sensoriel de John C. Lilly, mais aussi externe : les sens du sujet (spectateur, comédien) sont « étirés » vers une conscience sensitive, celle d'un espace-temps mitoyen, celle de sa « réalité proche » et celle de son imagination. C'est cet écart, existant de fait au théâtre, qui permet de mettre en évidence le *principe d'adhésion*. Le théâtral construit une réalité mitoyenne à laquelle le *principe d'adhésion* confère une « existence » de la même façon qu'il donne au sujet une forme d'existence au sein de son réel proche, lui permettant de s'y inscrire.

De fait, on l'a vu, le sujet est à la fois « juge et partie », observant et observé. Là encore, un processus de néantisation du réel proche semble nécessaire afin de rendre possible la reconstruction d'une réalité² (comme c'est le cas au théâtre), afin de (se) l'approprier. Même dans le cas des naturalistes, tels Antoine ou Zola, le réel est déconstruit pour être reconstruit sur la scène, autrement dit, représenté. Il s'agissait pour eux de montrer un réel au sein du réel. Pour contourner le problème que constitue la notion d'observant-observé, il faudrait poser conceptuellement l'hypothèse d'une indétermination absolue de l'être, d'une néantisation de l'être. Nier le sujet permettrait de l'exclure du *principe d'adhésion* et de recourir au vide absolu avant de reconstruire un réel. « Le néant n'est-il pas, en effet, simple identité avec lui-même, vide complet, absence de déterminations et de contenu³ ? » Il ne saurait être question ici de reconstruire phénoménologiquement le réel, ce qui consisterait à partir de la réalité ultime de la matière, donc d'après Wheeler⁴, d'un espace vide servant de scène au monde matériel, voire de simples ondulations dans le néant. Après être passé par « l'espace vide » de Brook⁵, qui pourrait faire le lien avec la « scène du monde » de Wheeler, peut-être pourrions-nous

¹ Par opposition au « réel proche ».

² Voir à ce propos, *infra*, « Une réalité reformée », p. 282-301.

³ J. -P. Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ Voir M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 101.

⁵ Cf. P. Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*

aboutir à une définition de la représentation d'une réalité au sein du réel, qui serait la nature ontologique du théâtral.

UNE THEORIE ILLUSTRÉE PAR LE THEATRE.

Une limite à la mise en évidence du *principe d'adhésion* réside dans le fait que notre vision du monde est balisée par le contexte socio-culturel du sujet. Ces codes font que nous avons tous plus ou moins la même lecture critique du réel, donc, à peu près, la même perception de la réalité. Tout cela semble, certes, devoir être pondéré par la sensibilité de chacun mais, même lorsque les avis sont diamétralement opposés, ils entrent dans un champ de critiques acceptables, envisageables, relativement à l'éducation reçue et aux acquis sociaux-culturels. Même la subversion entre dans des codes connus et acceptés de contestation du réel.

Une autre difficulté tient au fait, comme nous l'avons vu, que le sujet est à la fois « juge et partie ». Il est l'observant-observé par d'autres observant-observés. Pour illustrer cette idée, il convient de reprendre la question de l'utilisation des nouvelles technologies comme révélateur du phénomène. Les spectacles proposés par e-toile permettent d'étudier, de façon expérimentale, l'idée de l'indétermination absolue de l'être, de la néantisation du sujet théâtral, et de contourner le problème de l'observant-observé.

L'expérience de *Côté noir/Côté blanc* joue de la question du réel déformé. Tout d'abord, il convient de rappeler que l'action dramatique ne coïncidait pas exactement avec le moment de sa réception. Le direct du spectacle donnait à voir au spectateur, dans son espace-temps, l'image d'une réalité captée sur laquelle il lui était proposé de réagir. Ses réponses ou non-réponses aux injonctions de la comédienne ou de la scène-web allaient déterminer le parcours du spectateur et sa lecture de la pièce. Le fait que l'actrice soit réellement devant la caméra pour donner des instructions n'avait pas réellement d'importance ni d'incidence sur le bon déroulement de l'expérience. En revanche, le fait que le spectateur assiste à une représentation qui l'entraînait activement dans le

développement du spectacle marquait une rupture temporelle essentielle dans l'acte et sa représentation¹.

Mais plus encore, cette expérience, par la rupture qu'elle instaurait avec le *continuum* spatio-temporel traditionnel², par les bouleversements du rapport spectaculaire qu'elle établissait, par la mise en œuvre du *principe d'adhésion*, semble donner raison à Bachelard constatant : « Le complexe espace-temps-conscience, c'est l'atomisme à triple essence, c'est la monade affirmée dans sa triple solitude³. » De fait, chaque acte *a priori* individualisé dans l'espace et dans le temps, de part et d'autre de l'écran, se recombine, finalement, au sein de la création. Chacun des actes du *spectateur-web* permet de construire le spectacle qui sera le sien. Il le détermine fondamentalement. Les actes de la comédienne, bien que préalablement enregistrés, déterminent le chemin du *spectateur-web* dans ce récit interactif. Ces actes, tout en étant isolés spatio-temporellement, et issus de deux substances physiques et psychiques autonomes (acteur, spectateur), vont agir en commun dans un ensemble : la dimension du théâtral⁴. Pourtant, « si l'on envisageait d'abord moi-même et autrui sous la forme de deux substances séparées, toute union de ces substances [...] doit être tenue pour impossible⁵ ». Il apparaît alors que, dans l'expérience *Côté noir/Côté blanc*, en s'appuyant sur la réflexion de Sartre, la rupture s'inscrit dans la substance même du sujet, laquelle est irréductible. Mais dans cet exemple aussi, la variable « conscience » jouera un rôle majeur. C'est elle qui pourra lier, dans un ensemble cohérent les phénomènes dégagés dans le théâtral. Dans l'exemple de *Côté noir/Côté blanc*, cette liaison s'opérera malgré l'isolement des sujets théâtraux. Faut-il alors, avec Sartre, invoquer « au sein même des consciences une liaison fondamentale et transcendante à autrui qui serait constitutive de chaque conscience dans son surgissement même⁶ » ?

Il semble bien que le réel de la dimension théâtrale, et l'intégration du sujet au sein de sa totalité, soit clairement une affaire de conscience. *A fortiori*, la rupture spatio-

¹ Voir *supra*, p. 106-107 et, plus largement sur l'« adéquation » supposée entre production et réception de l'acte, voir R. Rucker, *La Quatrième Dimension*, *op. cit.*

² Ce que nous appelons, dans ce travail, le « réel proche » ou réel accessible à nos sens.

³ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Ici virtuelle, voir *supra*, fig. 11, p. 235.

⁵ J.-P. Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 277.

⁶ *Ibid*, p. 278.

temporelle, qu'induit l'utilisation des nouvelles technologies au théâtre, rend possible la re-représentation et, plus largement, la représentation théâtrale.

Dans *Le Martyre*, chaque protagoniste, dans son espace-temps, était conduit à déformer, par ses actions, paroles, interactions, le réel sensible de l'autre. Cette déformation à laquelle devait s'adapter le comédien et réagir le *spectateur-web* s'apparentait à une critique intrinsèque du mode de fonctionnement humain déformant le réel de l'autre par sélection selon certains critères : politique, amour, jalousie, haine, égoïsme... Par leur (inter)action, était alors engagée une orientation critique, laquelle constituait le moteur de l'action/réaction attendue par les uns et les autres. Le *spectateur-web* réagissait, *via* l'interface, aux propos et actions du comédien, le comédien à l'atmosphère globale décidée par le public. C'est un lien de plaisir qui se tisse entre les deux parties : plaisir de l'action/réaction, de l'attente d'un mieux, d'un beau, grâce à l'évolution induite par le choix du sujet. C'est ainsi qu'un jugement est porté, par chaque sujet, sur l'*autre côté du théâtral*¹, son autre côté du théâtral, permettant d'instaurer une forme d'unité par la réciprocité de la critique. C'est sur cette forme d'unité engagée dans le théâtral qu'est fondé *l'élargissement du réel*, ce que met en évidence la création du *Martyre*. Deux dimensions spatio-temporelles clairement délimitées et mises en présence se confrontent dans cette expérience. Une troisième, celle de la fable, établit un lien entre les deux autres : celle du spectateur et celle du comédien. Ainsi, le fait d'isoler ces espaces-temps et de dégager les relations critiques agissant entre les sujets, chacun se trouvant dans sa propre dimension, permet de mettre en évidence leur interdépendance.

Face à la composante purement physique, cette expérience met en lumière la place de l'intuition de l'autre, du sensible, dans l'intégration du sujet dans une représentation (objet) au sein de sa propre dimension spatio-temporelle. Un lien critique unirait donc les réalités, les ferait coexister, s'interpénétrer. Un spectacle, sur une scène de théâtre comme sur une *scène-web* acquiert alors une homogénéité. C'est peut-être ainsi que notre « réel proche » parvient à conserver une trame fixe et à apparaître comme compact et homogène.

À partir de cette idée, il est encore possible d'isoler un des éléments clefs *du principe d'adhésion*, ce que montre *Le Martyre*. En effet, le réel (théâtral) ne s'offre pas comme un *en-soi* au spectateur. C'est la critique qu'il pose qui oriente fortement la perception qu'il en

¹ La *scène-web* pour les spectateurs, les *spectateurs-web* pour le comédien.

aura. Son « réel proche » en sera, certes, modifié. Plus encore l'appréhension de la réalité d'autrui par le sujet percevant sera bouleversée.

Les liens critiques mis en évidence dans *Le Martyre* pourraient s'appliquer à toute forme théâtrale ou, à tout le moins, à certains *moments* dans le déroulement du spectacle. On relèvera que « moment », dans son acception physique, désigne la « force qui conserve un objet en mouvement¹ ». L'intervention du sujet sur son réel, par la critique, est un des éléments qui lui permet d'entretenir sa représentation (objet) en mouvement (en vie ?). Ce serait, alors, conférer une forme de vie partiellement extrinsèque au théâtral.

Avec les *Bals*, des spectateurs assistaient à la représentation *in situ* en même temps que des *spectateurs-web*. Le regard et l'action des uns et des autres sur les uns et sur les autres étaient déterminants dans le développement même du spectacle. Cette création impliquait, en fait, tous les spectateurs, quel que soit leur espace-temps physique, réalisent l'unité synthétisant le divers de leurs expériences et de leurs perceptions au sein de leur conscience². L'unité ne pouvait apparaître que par et dans la conscience de la « présence » active ou potentiellement active de l'autre : *l'autre* devant son ordinateur ou *l'autre* face au spectacle. Cette synthèse était la condition de la perception pleine et entière du spectacle. D'autre part, elle était encore essentielle pour le danseur.

Outre le fait qu'il lui fallait « entraîner le spectateur avec lui³ », il devait *observer* les réactions des spectateurs-web et tenir compte des éléments, eux-mêmes issus d'observations/réactions, matérialisées par des textes ou des mots dont le danseur tenait compte et qu'il chorégraphiait. Ces échanges entre réel et virtuel ou entre virtuel et réel constituaient l'ossature du projet. Ils déterminaient, par induction, le regard et les actes de l'une et de l'autre partie. Comme pour *Le Martyre*, c'est un regard critique, mais plus encore, ce sont ces allers-retours entre spectateurs, danseurs et spectateurs-web, qui allaient bouleverser et déformer la perception que chacun pouvait avoir du réel spectaculaire. Chacun était en observation de la réaction de l'autre : l'un face à la scène-web, l'autre face à la scène physique, le troisième sur la scène même.

¹ J. Gribbin, *La physique quantique, un guide d'initiation au monde subatomique*, *op. cit.*, p. 67.

² Voir *supra*, fig. 2 (« L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité »), p. 99.

³ Evelyne Didi, à propos du rôle de l'interprète au spectacle vivant, intervention à l'université Marc Bloch, Strasbourg II, autour du spectacle *Dona Rosita la célibataire* de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Matthias Langhoff, au TNS, le 8 mars 2006.

En effet, si les danseurs, étaient dans l'attente des réactions des spectateurs-web pour poursuivre le développement de la chorégraphie, dans un même temps, d'autres liens se tissaient encore. Les spectateurs physiquement présents étaient tributaires, et d'une certaine façon, subissaient les choix des internautes. Ils pouvaient, de plus, visualiser ces choix par des éléments scénographiques, les propositions s'affichant sous forme de texte ou, comme pour *Bal 6*, parce qu'une comédienne, présente sur la scène leur faisait part des propositions et commentaires des internautes tout en donnant de la « matière » aux danseurs. C'est un véritable réseau de regards croisés que mettaient en place les *Bals* et chacun de ces regards agissait sur l'autre. Sans être déterminants¹, ils influaient l'un sur l'autre de façon plus ou moins marquée.

Cette expérience met, finalement, en évidence, par le recours aux nouvelles technologies (mais c'est aussi envisageable sans elles), les rapports d'interactions, donc de transformations (déformations) du réel en jeu lors du déroulement d'un spectacle vivant. C'est dans le lien du spectateur au vivant « télécommandé » par un ailleurs (les internautes) et dans celui du spectateur-web à l'image, que se nouent les rapports complexes d'échanges dans la dimension spectaculaire avec le réel du danseur.

[Cette] image ouvre l'espace théâtral à l'infiniment intime comme à l'infiniment grand. Le mouvement de son propre transfert lumineux suscite une expansion vers l'extérieur, vers un espace autre et un temps différent, qui peut concerner le passé, le présent (ailleurs) et le futur, le réel et l'imaginaire, le vécu et le fantasmé, à égalité pourrait-on dire².

Cette phrase résume les jeux et enjeux de l'utilisation des nouvelles technologies démontrant la déformation du « réel proche » du spectacle permettant d'accéder à la dimension spectaculaire, « vécu[e] et fantasmé[e], à égalité³ », donc d'y adhérer.

Cette « adhésion » a été décrite, d'un point de vue pathologique par Oliver Sacks dans *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*⁴, récit qui a été mis en scène par Peter Brook en 1993, sous le titre *L'homme qui*⁵. Sacks relate l'histoire, véridique, d'un individu ayant perdu la capacité de reconnaître les objets et qui prend, entre autres, la tête de sa femme pour un chapeau dont il tente de se coiffer.

¹ Le danseur restait, au final, le seul décisionnaire de ses actes.

² B. Picon-Vallin (sous la direction de), *Les Écrans sur la scène, op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*

⁴ O. Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, éd. du Seuil, 1988.

⁵ Voir annexe 4.

Si, comme l'écrit Oliver Sacks, « l'expression favorite du neurologue est "déficit" », précisant que « par ce terme, on entend une détérioration ou incapacité de la fonction neurologique¹ », au théâtre, et selon le *principe d'adhésion*, peut-être vaudrait-il mieux parler de gain et non de déficit, même si l'un comme l'autre interviennent pour déclencher les effets de « visions » du sujet. C'est, en effet, au sein du même hémisphère du cerveau que se situent les carences du protagoniste de *L'homme qui*, puisque c'est l'hémisphère droit qui contrôle la capacité essentielle de reconnaissance de la réalité². Il est déjà intéressant de constater cet état de fait avéré. Nos interrogations sur le cerveau et son rapport au théâtral (dans le cas de *L'homme qui*, son rapport à la représentation du monde) peuvent nous entraîner plus loin encore. Le cerveau est, par la conscience, le siège d'un processus qui pourrait se transcrire par un *je me pense être, donc je suis*.

Chez Sacks, le personnage, le docteur P., est bien « étant » au monde mais de façon déformée. Il considère sa vision déformée du monde et des objets comme « étant » le monde, un « monde d'abstractions inertes. Manifestement, il avait totalement perdu le contact avec le monde visuel réel³. » C'est sa façon à lui de faire émerger *son* réel.

- Qu'est-ce que c'est ? lui demandai-je en lui tendant un gant.
 - Puis-je l'examiner ? me demanda-t-il alors et, me le prenant, il procéda à son examen comme s'il s'agissait d'une forme géométrique.
 - Une surface continue, annonça-t-il enfin, repliée sur elle-même. Elle a l'air d'avoir [*il hésita*] cinq excroissances, si l'on peut dire.
 - Oui, dis-je prudemment, vous m'avez fait une description, maintenant dites-moi ce que c'est.
 - Une sorte de récipient ?
 - Oui, dis-je, et que contient-il ?
 - Il contient son contenu ! dit le docteur P. en riant. Il y a beaucoup de possibilités. Ce pourrait être un porte-monnaie, par exemple, destiné à des pièces de cinq tailles différentes. Ce pourrait...
- J'interrompis ce discours absurde.
- Est-ce que ça ne vous est pas familier ? Pensez-vous qu'il pourrait convenir à une partie de votre corps, ou le contenir ?
- Aucune lueur de reconnaissance n'apparut dans ses yeux.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Pour de plus amples précisions sur la « neuropsychologie », voir les écrits A.R. Louria, Leont'ev, Anokhin, Bernstein.

³ O. Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, *op. cit.*, p. 31.

Jamais un enfant n'aurait la faculté de voir et de parler d'une « surface continue... repliée sur elle-même », mais n'importe quel enfant reconnaîtrait immédiatement un gant, verrait en lui quelque chose de familier, l'associerait à une main. Le docteur P., non¹.

Cette relecture pathologique du réel, qu'effectue le docteur P., serait alors, un peu à l'image du *théâtral*, une préfiguration imagée de la question du *principe d'adhésion*. La « réalité proche » se voit modifiée à cause d'une déficience sensitive. Dès lors, il doit remodeler une *réalité* à laquelle il donnera sens.

De la même façon, pour le comédien ou le spectateur, dans la dimension spatio-temporelle théâtrale, la « réalité proche » est déformée et permet, à partir de l'acte présenté, une re-présentation d'*un* réel. En d'autres termes, sur scène, nous serions confrontés à une *réalité* qui aurait revêtu costumes, masques et autres *artificia* pour être re-présenté tout en continuant d'exister comme réel, au sens commun du terme. Apparaît alors une sorte de « schizophrénie du visible ». En ce sens, le docteur P. pourrait sembler moins *malade* que les sujets (spectateurs et/ou comédiens) théâtraux traditionnels !

Malgré cette différence notable entre le cas du docteur P. et ces sujets théâtraux, une similitude essentielle demeure : la façon dont chacun procède pour appréhender *sa* réalité, reconstruisant *la* réalité de son présent, en y retranchant ou en y ajoutant des éléments. « Il parvenait à identifier la combinaison – par une sorte de “portrait robot” – sans avoir besoin d'appréhender la réalité en tant que telle². » Dans les deux cas, le présent, la « réalité proche », est déformé et le sujet adhère à *sa* réalité propre. Le docteur P. est le pendant de notre sujet théâtral ; c'est en cela qu'il est intéressant de les confronter : ils se répondent en creux. Si le docteur P. « avait perdu complètement le monde comme représentation³ », notre sujet théâtral, lui, s'installe au cœur même de la représentation ; il construit son monde représenté. Le docteur P. pourrait être un spectateur auquel on aurait retiré certaines de ses facultés cognitives : toutes celles qui relèvent de l'ordre de l'expérience devenue capacité de jugement et mémoire. Par conséquent, le critère de jugement du sujet théâtral entre fondamentalement en ligne de compte dans le *principe d'adhésion*. À défaut, il faudrait réduire le sujet théâtral à ce que décrit Sacks : « Quelque

¹ *Ibid*, p. 30.

² *Ibid*, p. 31.

³ *Ibid*, p. 35.

chose d'aussi anormal que le cas du docteur P. [réduisant], par là même, notre appréhension du concret et du réel¹. »

Dans sa mise en scène, Peter Brook utilisait un téléviseur en guise de miroir destiné au docteur P. se rasant ; c'est ainsi qu'il transposait l'épisode relaté par Sacks :

Il lui arrivait souvent de se demander, notamment en se rasant, si le visage qui le regardait était bien le sien, et, même s'il savait bien que ce ne pouvait physiquement pas être un autre, il n'en faisait pas moins des grimaces répétées en tirant la langue « juste pour être sûr ». En étudiant soigneusement son visage dans la glace, il commençait lentement à le reconnaître, mais « pas en un éclair », comme avant – il se repérait aux cheveux et aux traits du visage, et à de petits grains de beauté sur sa joue gauche².

La mise à distance du sujet entre lui et lui-même est renforcée par l'utilisation, dans la mise en scène de Brook, de cet écran. L'idée de carence, de manque à soi-même, qu'induit la maladie du docteur P. est concrètement et symboliquement représentée par le processus de mise en abyme du visage du protagoniste par l'écran de télévision qui devient représentation au sein de la représentation théâtrale. En outre, cette impression est renforcée par un effet étrange : les images du comédien « malgré leur platitude et en raison de leur rayonnement, attirent davantage l'œil que [le] corps en volume qui [est son] modèle³ ». L'écran, donc, par le jeu des étirements spatio-temporels scéniques que nous avons déjà décrits plus haut, accentue, certes, la déformation du réel de l'acteur en jeu et du personnage. Mais, au-delà, il dicte une perception que le spectateur pourrait avoir du réel scénique physique. L'appréhension du réel qu'a le docteur P. correspondrait alors à celle du spectateur. Ce qu'on voit est ce qu'on pense ou admet être :

- C'est ma chaussure, n'est-ce pas ?

Avais-je mal entendu ? Avait-il mal vu ?

- Mes yeux, expliqua-t-il, et il mit la main sur son pied. Voici ma chaussure, n'est-ce pas ?

- Non, c'est votre pied. Voilà votre chaussure.

- Ah, je pensais que c'était mon pied.⁴

Ces différents exemples mettent en jeu la déformation du « réel proche » et imageant de chacune des parties *en présence* qui le recompose selon ses propres lois, ce qui rend possible l'adhésion. Cette appréhension du vivant soulève la question de la

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 39. Brook utilisa, pour sa mise en scène, en plus de l'histoire de *L'homme qui*, un article de Macrae et Trolle décrivant un cas similaire qu'il cite (*ibid.*).

³ B. Picon-Vallin (sous la direction de), *Les Ecrans sur la scène*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ O. Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, *op. cit.*, p. 25.

représentation, des registres de présence et des transformations qu'ils induisent au sein du théâtral. En effet, « la coexistence des différents registres de présences implique une tension entre corps vivants et corps dématérialisés, propice là encore au développement de l'imaginaire¹ ». Au-delà de la conscience réalisante, conscience du vivant en action, c'est bien la conscience imageante que sollicite la dimension spatio-temporelle théâtrale.

¹ B. Picon-Vallin (sous la direction de), *Les Écrans sur la scène, op. cit.*, p. 29.

LE REEL PERÇU/DEFORME.

S'il est établi que la conscience intervient fondamentalement dans l'inscription du sujet au sein de la dimension théâtrale, voire dans l'existence même de celle-ci, son pendant, l'inconscient, joue, lui aussi, un rôle majeur.

Considérons arbitrairement la conscience comme étant le degré « +1 » de l'état de l'Être, par sa forte capacité de conduire à une action. La néantisation, telle que nous l'avons déjà décrite plus haut, est alors une action de degré « 0 », une « tension vers » la virtualité mais qui est encore issue de la conscience (comme le passage à l'adhésion à une réalité hors de la « réalité proche », par exemple). L'inconscient, quant à lui, serait alors une action de degré « -1 » ; son actualisation reste hypothétique et il lui faut, pour se réaliser, remonter au degré « + 1 ». Ces précisions semblent nécessaires afin de ne pas confondre, lors de l'application phénoménologique de ces concepts à l'étude de la dimension théâtrale, inconscient et néantisation ; nous parlons ici d'inconscient, du degré « - 1 » de l'Être. Cette description peut se résumer en un tableau :

État du sujet	Degré de réalité en action possible
Conscient	+ 1
Néantisation	0
Inconscient	- 1

Tableau 7. Degré d'état du sujet

Nous avons choisi de donner, dans notre tableau, la valeur « - 1 » à l'inconscient afin de bien montrer qu'il *s'inscrit en creux* par rapport au réel du sujet mais qu'il reste néanmoins déterminant. En effet, l'inconscient est une virtualité qui s'inscrit dans une réalité, qui en dépend et, en cela, s'intègre très logiquement dans une réflexion sur la dimension théâtrale comme dimension réelle. « Ce qui est virtuel dans le réel, ce sont les essences, les formes, les causes cachées, les fins à venir¹. » On comprend bien alors à quel point l'inconscient est une virtualité, un « principe actif, le révélateur de la puissance cachée

¹ P. Quéau, « Le virtuel : un état du réel » in *Virtualité et réalité dans les sciences*, Gilles Cohen-Tannoudji (sous la direction de), Paris, Diderot Editeur, 1997, p. 66.

du réel¹ ». De fait, les « représentations inconscientes sont agencées en fantasmes, scénarios imaginaires auxquels la pulsion se fixe et qu'on peut concevoir comme de véritables mises en scène du désir² ».

Le spectateur, nous l'avons vu, *se doit* de croire au monde scénique qui lui est présenté afin que le *principe d'adhésion* puisse fonctionner correctement³, ce qui implique, pour lui, une relative conscience de la nécessité d'adhérer à une représentation qui reste convention. Le sujet voit alors sa conscience *étirée* entre le monde du dehors qui lui est représenté et qu'il sait être illusion, et le monde du dedans, celui de l'imagination, qui lui dicte⁴ une adhésion inconsciente à cette réalité représentée. Dès lors, « nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors⁵ ». Cette idée est à présent contredite par les études de Newberg montrant que, par la foi, la croyance, la concentration (méditation), un être humain parviendrait à se libérer de la tension du dedans et du dehors pour avoir la sensation de *n'être plus qu'un avec l'espace*.

La *foi*, au sens psychique du terme, serait alors le moteur essentiel à l'existence de la dimension théâtrale. Sans elle, le spectateur n'est que « simple » voyeur et le comédien, que technicien. C'est ce travail intérieur de chacune des parties en présence au sein du théâtral qui va abolir, pour un temps et à des degrés divers, la frontière entre la « réalité proche » et la fiction. Ces différents degrés de déformation dépendent de l'intérêt et de la concentration du sujet sur son objet (dans le cas du comédien) ou sur l'objet qui lui est donné à voir (dans le cas du spectateur) :

Andrew Newberg et feu son collègue psychiatre Eugen d'Aquili, de l'université de Pennsylvanie, [...] résumant la teneur de leurs expériences réalisées sur des moines chrétiens et des yogis entraînés durant ces moments forts de la vie religieuse que sont les trances mystiques. Ou les extases. A l'aide de techniques modernes d'imagerie médicale, ils ont observé une forte diminution de l'activité d'une région située dans la partie supérieure du lobe pariétal, « l'aire des associations d'orientation ». Si ce phénomène intervient dans l'hémisphère gauche, lors d'une méditation poussée par exemple, il serait

¹ *Ibid.*

² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 198.

³ Le *principe d'adhésion* EST la mécanique neurologique de cette adhésion, la pierre angulaire du *système représentationnel* d'un sujet soumis à une représentation.

⁴ Nous avons vu un processus général relatif à l'adhésion l'importance de « l'imagination globalisante » pour l'existence de la dimension mitoyenne qu'est le théâtral. Il s'agit, ici, de déterminer précisément le rôle de l'inconscient.

⁵ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975, p. 47.

la manifestation d'une impression particulière où le corps perdrait toute frontière avec l'environnement, où il n'y aurait plus de différence ressentie entre le soi et le non-soi¹.

L'étude de Newberg peut aisément se transposer à la question de l'adhésion au théâtral, à celle de l'immersion au sein d'une dimension (spectaculaire) dont un des moteurs est la croyance en ce qui est représenté. Si le comédien, sur la scène, montre du doigt un feu, le spectateur doit croire que c'est un feu même s'il s'agit de jeu de lumières et de fumigènes, ce qu'au fond, il sait bien. Il en va de même pour le comédien. On pourrait dire, en réunissant Diderot et Stanislavski, que le comédien ne doit pas faire fi de sa technique, qui est primordiale, afin d'« entraîner le spectateur avec lui² » mais il doit aussi s'imaginer être³.

C'est de l'*existence*, au sens étymologique, du personnage qu'il est ici question, une croyance donc qui, selon Newberg, rendrait poreuse la frontière entre le soi et le non-soi. De plus, une telle croyance diminuerait l'activité cérébrale des « associations d'orientations », bouleversant ainsi les repères spatiaux du sujet, et pourrait donc laisser la conscience imageante affranchie de toute contrainte émanant du réel. Celle-ci peut alors venir s'inscrire au sein de ces territoires perdus de la conscience réalisante, issue des « associations d'orientations », pour remodeler le réel du sujet, le déformer, l'inscrire au sein d'une *autre réalité* : la réalité théâtrale.

Newberg, lui-même, rend compte de son expérience : « En examinant les lobes pariétaux, nous voyons que, lorsque la personne est au repos, l'activité du cerveau est équivalente des deux côtés. Par contre, durant la méditation, il y a moins d'activité dans l'hémisphère responsable de son orientation dans l'espace⁴. » Que se passe-t-il dans notre cerveau?

A -Dans le cas d'un bouddhiste, la personne commence sa méditation en se concentrant sur un objet, un mantra visuel. Elle sollicite donc son lobe frontal, la région de l'attention.

B -Des impulsions sont ensuite envoyées vers une structure qu'on appelle le thalamus. Cette structure agit sur le cortex visuel puisque, dans ce cas-ci, le mantra est visuel.

C -C'est ensuite au tour du système limbique, le système qui indique aux émotions d'entrer en jeu. L'hippocampe, en rouge, et l'hypothalamus, en jaune, commencent à inhiber l'activité du lobe

¹ P. J.-B., *Dieu loge-t-il dans le cerveau ? Sciences & Avenir*, juin 2001 et <http://www.outre-vie.com>, mars 2003.

² E. Didi, *op. cit.*

³ Selon le procédé d'aller-retour de la conscience que nous avons mis en évidence, voir *supra*, p. 214-225.

⁴ Transcendance, émission de radio animée par Éric Talbot, « Le cerveau », CKIA, 88,3 FM, diffusée le 27 novembre 2004, également accessible sur <http://www.meduse.org/ckiafm/index2.html>.

pariétal, la région responsable de la perception de notre corps et de notre relation avec l'environnement.

Résultat : la sensation de flotter et de ne faire qu'un avec le monde¹.

Le point *A* de l'explication de l'expérience de Newberg présente un sujet se concentrant face à un mantra visuel, une formule sacrée, hindoue ou bouddhique, dont le caractère magique, à suivre Artaud², le rapprocherait du théâtral et de ses invocations. Cet « instrument de la pensée », dans la dimension théâtrale, correspondrait à l'attention portée à l'action lors des jeux d'oscillation de la conscience. C'est l'*instant* bachelardien, présent du présent³, où la concentration devient attention⁴ sur l'objet, et que Newberg localise dans le lobe frontal du sujet. Dans la dimension théâtrale, comme dans la méditation, le sujet, en se concentrant sur des visions externes et internes, ferait donc appel à une même partie du cerveau.

Le point *B*, quant à lui, retrace le parcours des impulsions qui agissent sur le cortex visuel. Dans l'exemple de Newberg, c'est le mantra (visuel) *qui est vu* ; au théâtre, ce serait la représentation.

Enfin, le point *C*, décrit la façon dont la région responsable de la préhension de l'espace interne et externe par le sujet est affectée par l'action de la concentration dégagée en *B*. À ce moment de l'expérience, et si nous la rapportons au théâtral, le *principe d'adhésion* confère, par le jeu de la conscience, un rôle majeur au taux de virtualité⁵. Mais, pour être plus complet, il ne faut pas négliger l'importance du réel (visible/proche) dans lequel ce principe est étroitement imbriqué.

C'est par cette « relation à la scène mêlant acuité du regard et recours à l'imaginaire⁶ » que l'espace du sujet se trouve fragilisé dans son essence, d'autant plus qu'il adhère, croit en la représentation. Le résultat de l'expérience de Newberg bouscule l'idée selon laquelle la réalité ne se reconnaîtrait que dans l'instant de l'être⁷, idée déjà énoncée,

¹ *Ibid.* Présentation de l'expérience de A. Newberg. Nous avons ajouté les lettres *A*, *B*, *C*, pour plus de clarté.

² Voir sur le « langage incantation », Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 69.

³ Voir G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*.

⁴ Voir l'attention comme « présent du présent » in *supra*, p. 218.

⁵ Voir *supra*, fig. 11, p. 235.

⁶ L. Fouquet, *De la boîte à l'écran, le langage scénique de Robert Lepage*. Thèse sous la direction de Mme B. Picon-Vallin, Université de Nanterre, Paris X, Ecole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, 2002, p. 9.

⁷ Voir K. Floyd in M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 125.

entre autres, par Gurdjieff¹. En effet, selon l'expérience de Newberg, cet instant deviendrait multiple (passé, présent, futur), flottant (« sensation de flotter »). Mais, paradoxalement, le sentiment d'unité, qu'il met en évidence, tendrait à confirmer la réalité de cet instant essentiel de l'être et, en ce sens, à corroborer les propositions de Floyd ou, dans une perspective plus métaphysique, celle de Gurdjieff. Des univers physiques (spectateurs, scène) et psychiques sont clairement interdépendants. De fait, les repères spatiaux ne sont pas aussi nettement délimités qu'il y paraît *a priori* ; loin s'en faut² ! Ce déplacement de la sensation spatiale pose la question de l'acte de participation en tant qu'acte vital inscrit dans un temps particulier³.

Paul Ricœur imagine un « tiers-temps » qui serait un pont entre le temps phénoménologique et le temps cosmologique⁴. Il parle, en fait, d'un temps qui n'existe que créé, que s'il est raconté. Le temps théâtral n'est pas simplement celui de la fiction, celui du personnage ou celui qui est construit par la pièce. Le temps théâtral est un temps qui, comme l'espace, a une valeur double qui invite à considérer la théâtralité comme une « temporalité étirée comme celle du rêve⁵ », d'autant plus que l'expérience menée à l'Hôpital civil de Strasbourg a montré qu'il était possible d'effectuer un parallèle entre les conséquences physiologiques de l'adhésion à la représentation théâtrale et celles observées lors de la phase de sommeil paradoxal⁶.

Il est, en un temps, confrontation de temporalités différentes (réel/fictif) en un « hors-lieu » : le temps du comédien et/ou du spectateur, celui du personnage. Le temps théâtral pourrait être la synthèse, opérée par le spectateur, s'appropriant⁷ cet écart temporel pour s'inventer un temps autonome, celui de la dimension théâtrale. Le *principe d'adhésion* agit comme un filtre qui donnerait au temps théâtral une forme d'unicité, donc de réalité.

¹ Cf. G. I. Gurdjieff, *La vie n'est réelle que lorsque je suis*, Paris, Ed. du Rocher, 1983.

² De fait, l'approche neuro-anatomique brute reste discutable car trop réductrice. De plus, les phénomènes cérébraux mettent en jeu un neurodynamisme qui exclurait tout réductionnisme ainsi que tout localisationisme excessifs.

³ Voir Wheeler in M. Talbot, *Mysticism et physique nouvelle*, *op. cit.*, p. 214. Voir aussi, *supra*, p. 150-160.

⁴ Voir P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1991, p. 441.

⁵ M.-C. Autant-Mathieu in Picon-Vallin Béatrice (sous la direction de), *La scène et les images*, *op. cit.*, p. 321.

⁶ Voir H. Otzenberger *et al.*, « Temporal relationship between dynamic heart rate variability and electroencephalographic activity during sleep in man », art. cit.

⁷ *Via* la « conscience oscillante ».

[Dans] la participation de ceux qui participent (Wheeler), ou la chaîne générale de tous les systèmes vivants (Sarfatti), toute interaction entre l'esprit et la matière annihile la dualité subjectif / objectif. La distinction entre « moi » et « cela » n'est plus présente, et nous pouvons percevoir la réalité comme une et omnijective¹.

En effet, par l'adhésion, le sujet accepte le temps théâtral sans toutefois rejeter, ni oublier complètement, sauf peut-être par instants, le temps biologique ou physique. Deux temps sont donc en présence dans la dimension théâtrale, y cohabitent, mais peuvent aussi ponctuellement se fondre. Le temps (et l'espace) théâtral unifie différents champs temporels qui, semble-t-il, dans le « réel proche », sont, à l'instar de l'eau et l'huile, non solubles l'un dans l'autre. Or, au théâtre, par l'adhésion, l'eau et l'huile sont solubles !

Ce temps uni possède les propriétés de ce que Bachelard appelle « l'instant métaphysique », temps où « le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni, conquiert son unité² ». La volonté d'adhésion à une autre temporalité est intrinsèquement liée à la pièce de théâtre, et l'est déjà avant que toute représentation soit envisagée. « C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanéités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné³. » Le temps au sein du théâtral est donc déformé. Il est dédoublé, emboîté, étiré, etc. pour acquérir une verticalité⁴ et devenir ce « temps métaphysique » dont parlait Mme de Staël ; une verticalité que Bachelard oppose à l'horizontalité du temps commun⁵. Il se dégage là une ambivalence du temps théâtral. Loin d'entraîner une rupture dans la dimension représentationnelle, cette ambivalence déformante du « réel proche » agira comme un moteur pour l'action scénique et sa réception. Elle s'inscrira, dès l'origine, « dès le premier germe écrit d'une œuvre, [comme] une donnée de création⁶ ». Elle est, en effet, « une ambivalence excitée, active, dynamique⁷ ». Plus largement, le temps théâtral, à le disséquer, porte en lui trois essences temporelles précises :

¹ M. Talbot, *Mysticisme et physique nouvelle*, *op. cit.*, pp. 159, 160.

² G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 103.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 104

⁵ *Ibid.*

⁶ R. Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 42.

⁷ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 104.

- la platonicienne pour laquelle le temps est étroitement lié à un univers d'idées ou de pensées. « On pourrait dire [que Platon] définit ce que Gonsseth appelle un “temps idéal”. »
- l'aristotélicienne, qui lie la notion de temps à celle de mouvement et au changement, se trouvant « donc en relation avec les différentes formes de l'existence ; on peut parler de “temps existentiel” ».
- l'augustinienne : « Le temps qu'il dégage dans ses *Confessions* est un temps dont l'esprit humain prend conscience ; ce sera le temps “conscientiel”¹ .»

Le temps théâtral constitue une rupture avec la temporalité du « réel proche », mais il s'appuie aussi sur lui pour la dépasser. Il est à la fois temps de l'idée, temps de l'existence et temps de la conscience. Cette multiplicité venant se surajouter au temps du « réel proche », agit, par le *principe d'adhésion*, sur la perception que le sujet peut avoir du temps théâtral et sur la lecture de sa réalité. Le sujet se situe alors dans une méta-temporalité aisément compréhensible si l'on reprend la formule déjà énoncée :

(réel présent + virtuel en action) x *principe d'adhésion* = présent admis

Ces éléments de la déformation du temps dans la dimension théâtrale semblent entrer en opposition directe avec ce qu'écrit Kant :

Or, dans l'expérience, assurément les perceptions n'entrent-elles en rapport les unes avec les autres que de façon contingente, si bien que nulle nécessité de leur liaison ne se dégage ni ne peut se dégager des perceptions elles-mêmes ; l'appréhension n'est en effet qu'une combinaison du divers de l'intuition empirique, mais aucune représentation ne s'y peut trouver d'un lien nécessaire intervenant dans l'existence des phénomènes qu'elle rassemble dans l'espace et le temps².

D'un point de vue empirique, il ne peut, selon lui, y avoir de simultanéité spatio-temporelle du phénomène, autrement que de façon fortuite. Or, par la mise en action du *principe d'adhésion* au théâtre, nous venons de montrer l'inverse. Du reste, Kant nuançait déjà son propos :

Cela dit, en tant que l'expérience est une connaissance des objets par l'intermédiaire de perceptions, et que par conséquent le rapport s'établissant dans l'existence du divers doit être représenté en elle, non pas tel qu'il est le produit d'une combinaison opérée dans le temps, mais tel qu'il s'y trouve objectivement, et que toutefois le temps lui-même ne peut pas être perçu, la détermination de l'existence des objets dans le temps ne peut s'accomplir que par leur liaison dans le temps en général³.

¹ E. Emery, *Prendre le temps d'être*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2006, p. 28.

² Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 249.

³ *Ibid.*

De fait, dans son existence au sein de la dimension théâtrale, ce « temps en général », renvoie à une phénoménologie de la simultanéité temporelle. Se pose alors la question de l'impression de cohésion et d'unicité du temps. Là encore, une piste peut se trouver au niveau de la conscience. En effet, celle-ci « ne peut embrasser qu'un seul objet en même temps¹ ». Les chercheurs nomment cet état de fait la sérialité. Cet « effet de sérialité » tend à unifier le « réel proche », et ce même phénomène pourrait s'appliquer à la temporalité du réel théâtral.

Si ces bouleversements de l'espace et du temps sont généralement admis, il convient cependant de souligner le lien indéfectible qui les réunit. L'espace et le temps sont affectés par le *principe d'adhésion*. C'est donc toute la dimension spatio-temporelle théâtrale qui est *l'élément mouvant*² du réel théâtral. Nous le savons depuis Einstein, le temps et l'espace sont étroitement liés : T' est fonction de X et X' est fonction de T³ ; on parle alors « d'espace-temps ». « De même, en théorie de la relativité généralisée, on voit qu'il faut utiliser le concept *espace-temps-matière*, parce que l'espace ne jouit pas d'une existence indépendante vis-à-vis de ce qui le remplit⁴. » C'est donc *l'espace-temps-matière* qui est déformé et qui engage, en son sein même, l'élément déformant, à savoir la conscience du sujet (observateur / participant).

Ce processus d'adhésion à une réalité s'effectue malgré le sujet : celui qui pense à l'acte en cours de réalisation n'agit plus. Le sujet ne maîtrise pas pleinement le processus d'adhésion au sein duquel il est engagé.

Winnicott n'invitait-il pas déjà à explorer une piste permettant de préciser ce que peut recouvrir la notion d'inconscient appliquée au sujet percevant, et qui peut s'étendre au spectateur envisagé comme un élément primordial de la mise en place du *principe d'adhésion*. Il permet d'isoler les facteurs actifs au sein de l'inconscient à savoir le dedans/le dehors, ce qui pourrait se transposer ici en virtuel/réel.

¹ L. Naccache, « La science aux portes de la conscience » in *Science & vie*, n° 1062, mars 2006, p. 61.

² Nous entendons par *élément mouvant*, l'objet phénoménologique qui caractérise l'essence ambivalente du réel de la dimension théâtrale.

³ E. Emery, *Prendre le temps d'être*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*

Chez le comédien, l'inconscient est donc le moteur de « ce qui est à l'œuvre dans le réel¹ », au même titre que la virtualité. Les *mondes* du dedans et du dehors s'interpénètrent pour en faire émerger un troisième : le monde théâtral. À partir de la distinction opérée par Winnicott, et en s'appuyant sur le travail de Newberg concernant la nécessité neurobiologique de la quête d'unification du sujet avec un environnement, nous pouvons imaginer l'unité de la dimension théâtrale au sein de laquelle *joue* le comédien ; son inconscient effectuera une opération d'unification de la dimension théâtrale au sein de laquelle il transmettra l'énergie (donnera l'impulsion) nécessaire à l'émergence d'une réalité.

Ce processus d'unification agit dans la réalité par la juxtaposition du conscient et de l'inconscient. Parallèlement, le comédien (comme le spectateur) doit procéder à la même opération cognitive afin que son *réel proche soit suffisamment déformé* pour permettre à la dimension théâtrale d'exister. Pour livrer son texte et incarner le personnage, l'acteur fait appel à un moment essentiel : le présent du présent. Pour Gurdjieff, s'appuyant sur une « science ancienne », ce temps, nous l'avons dit, correspondant à l'attention, se définit ainsi : « Degré de fusion entre ce qui est semblable dans les impulsions d'observation et de constatation au sein des processus de l'une des totalités, et dans ce qui se déroule au sein des autres totalités². »

La sensation de réel, faisant appel à une « multiple totalité³ » met en jeu une déformation rapide des repères (spatiaux) temporels et surtout inconscients dont elle permet la fusion. C'est la non conscience de cet état de fait qui est garante du bon fonctionnement du *principe d'adhésion*. Sur ce point précis, l'idée de Sartre selon qui deux consciences, imageante (représentation) et réalisante (présentation) ne peuvent coexister, semble particulièrement juste et applicable.

Car le réel et l'imaginaire, par essence, ne peuvent coexister. Il s'agit de deux types d'objets, de sentiments et de conduites entièrement irréductibles.

Dès lors nous pouvons bien penser qu'on devra ranger les individus en deux grandes catégories, suivant qu'ils préféreront mener une vie imaginaire ou une vie réelle⁴.

¹ P. Quéau, « Le virtuel : un état du réel » in G. Cohen-Tannoudji (sous la direction de), *Virtualité et réalité dans les sciences*, *op. cit.*, p. 66.

² G. I. Gurdjieff, *La vie n'est réelle que lorsque je suis*, *op. cit.*, p. 170.

³ Pour nous, réalité théâtrale et « réalité proche ».

⁴ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, *op. cit.*, pp. 281-282.

Ces deux modes de conscientisation en présence au théâtre, et qui se cristallisent dans le comédien, sont issus de deux réalités aux propriétés différentes : le réel (proche) et son pendant, le virtuel, l'imaginaire. Ces deux réalités constituent la globalité d'un acteur et de la dimension (théâtrale) dans laquelle il s'inscrit physiquement. Lorsque l'un de ces deux modes est neutralisé, il investit la part de l'inconscient du sujet. Le comédien, pour réaliser cette permutation des états de conscience, passe par le degré « 0 », qui correspond au processus de néantisation. Celle-ci lui permettra d'adhérer au plus près du théâtral en faisant glisser son rapport au « réel proche » vers le degré « - 1 » (inconscient). Certes, mais que reste-t-il alors de « l'être réel » si l'on exclut son « être phénoménal » ? Au degré « - 1 », cet *être* fait partie du domaine de la possibilité d'actualisation. C'est ainsi, seulement, que le comédien *en acte* « entrera » dans une adhésion nécessaire à la création de l'énergie scénique et à la construction pleine et entière de la dimension théâtrale.

Pour illustrer cette idée du rôle majeur de l'inconscient dans l'adhésion à une réalité, « le peintre Rauschenberg disait que pour ressentir un tableau [une représentation] dans sa réalité, dans son essence, il fallait le consumer par la perception immédiate, instantanée, de manière à ce qu'il n'en reste aucune trace dans la mémoire. L'oubli, l'absence, la sortie hors de soi, l'ex-stase comme condition de l'osmose entre le créateur et le récepteur¹. » En transposant la proposition de Rauschenberg dans le domaine théâtral, on pourrait dire que l'osmose peut s'opérer entre le comédien et le public d'une part, entre le dramaturge et le comédien, d'autre part.

UNE REALITE REFORMEE.

Comme l'expliquent Christopher Fuchs et d'Alexei Grinbaum, « ce que l'on croyait jusqu'ici attaché à cette réalité [ici théâtrale] serait en fait principalement lié à notre regard. Un peu comme quelqu'un qui ne verrait le monde qu'à travers son écran d'ordinateur². » Cette vision du monde, devant l'écran d'ordinateur, prise pour le monde lui-même, peut conduire l'observateur à déduire que le « monde est lui-même pixellisé³ ». Pour accéder à la réalité du monde en question, d'après Christopher Fuchs, il faut « expurger des données

¹ *Ibid.* pp. 212-213.

² « Le monde existe-t-il vraiment ? », *Science & vie*, n° 1057, octobre 2005, pp. 74-77.

³ *Ibid.*

toutes les caractéristiques de l'écran afin que ne reste que ce qui appartient au monde en propre ». La part des choses doit donc être faite entre ce « qui relève de l'information... et le reste¹ ».

Sans doute, le chemin inverse permet-il de mieux cerner la phénoménologie du *principe d'adhésion* au théâtre et de tenter de recomposer « informationnellement » la réalité théâtrale. Pour ce faire, les nouvelles technologies, donc la *représentation au second degré*, se révèlent, une fois de plus, d'un précieux secours et, surtout, constituent le terreau sur lequel l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* a été menée. Il importe, en sus, de noter que cette approche intellectuelle, éclairante quant à l'épaisseur du réel théâtral, s'inscrit dans la perspective cognitive de « computation ». Francisco J. Varela précise :

Le traitement computationnel est une opération qui est effectuée sur des *symboles*, c'est-à-dire des éléments qui *représentent* ce à quoi ils correspondent. La notion en jeu ici est la représentation, ou l'*intentionnalité*, terme du philosophe pour la qualité de ce qui est « à propos de quelque chose ». L'argument cognitive est que le comportement intelligent présuppose la faculté de représenter le monde d'une certaine façon².

C'est par cette représentation du monde théâtral, ou tout du moins de sa dimension spatio-temporelle, que peut s'analyser le théâtral, d'autant plus que le recours aux nouvelles technologies dans la représentation se fait « révélateur » : « La technologie, entre autres choses, agit comme un amplificateur³. »

Commençons par poser « l'espace vide⁴ » qui, déjà, fournit une première information. Ainsi posée, la scène est un territoire vierge, concret, hors lieu, hors temps, symbolique. Pour l'installer au sein du présent de la représentation, qui elle-même se situe « hors du temps [et qui] abolit toute différence entre hier et aujourd'hui⁵ », il faut faire appel à « l'information comédiens » lesquels, par leurs actes (et les allers-retours de la conscience qu'ils induisent), vont permettre la circulation énergétique nécessaire à la « mise

¹ *Ibid.*

² Fr. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Voir P. Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 179.

au triple présent ». À ce stade, on se trouve confronté à trois informations¹ fournies par la scène, les comédiens, le présent de la représentation. Or,

La mise au présent ne viendra pas toute seule, il faut l'aider. On ne trouve pas toujours facilement l'aide nécessaire. Pourtant, sans cette « assistance », la véritable mise au présent ne se fera pas. On se demande en quoi consiste cet ingrédient indispensable, mais il suffit d'assister à une répétition en observant les acteurs en proie à d'éternels recommencements. On comprend alors que, dans le vide, leur travail est dépourvu de sens. On tient là une clé. Nous arrivons tout naturellement à l'idée de public. Nous comprenons que, sans le public, ce travail n'a aucun but, aucun sens².

La dernière information majeure qu'il faut dégager pour compléter la reconstruction du *réel théâtral* découle directement de l'action – éventuellement passive – du public. C'est alors que l'interactivité scène/salle doit être prise en compte. L'analyse des expériences d'e-toile a montré l'importance de l'interactivité dans les spectacles faisant appel à la « représentation au second degré³ ». Il en est de même pour des spectacles traditionnels. Peter Brook⁴, en choisissant le terme français d'assistance pour parler des spectateurs, illustre bien le fait que le public qui vient assister au spectacle épaulé le comédien et co-créé, par là même, la représentation.

Ce public « l'assiste ». C'est grâce à cette « assistance » – l'assistance des regards, des désirs, du plaisir et de la concentration – que la répétition devient représentation. Alors, ce qui est « représentation » n'isole plus l'acteur de la salle ni le spectacle du public. Il les englobe : ce qui est présent pour l'un est présent pour l'autre⁵.

Avec les nouvelles technologies, il serait plus juste de parler d'une « présence de l'absence ».

En faisant appel aux nouvelles technologies, dans la reconstruction informationnelle de la réalité théâtrale, un élément majeur intervient : la virtualité. Si cet élément n'est, certes, pas pris en compte, l'exemple des expériences d'e-toile montre à quel point l'existence même de la réalité théâtrale (c'est d'autant plus clair avec l'utilisation d'Internet) est relative au point de vue de l'observateur-participant. De plus, parler de synthèse informationnelle rapproche ce raisonnement de celui de la logique numérique

¹ Ce sont ces mêmes éléments qui entrent en action avec le *principe d'adhésion* et dont Alexei Grinbaum parle en tant que « quantité maximale d'information pertinente à extraire » in *Science & vie, Le monde existe-t-il vraiment ?*, n°1057, octobre 2005, p 75.

² P. Brook, *L'Espace vide, op. cit.*, pp. 179-180.

³ Spectacles sur Internet ou en direct mais accessibles au public uniquement par un écran.

⁴ Voir P. Brook, *L'Espace vide, op. cit.*, p. 180.

⁵ *Ibid.*

(dont elle est issue par ailleurs) et renvoie à la réalité virtuelle¹. Toutefois, il convient de relativiser cette idée puisqu'il est clair que notre « rapport à notre environnement n'est pas exclusivement informationnel, il est aussi énergétique² ». Sans ce rapport énergétique, notre environnement, et celui, théâtral, que nous recomposons ici serait exclusivement informationnel à l'image de la matrice dans le film *Matrix* des frères Wachowsky. Or, nous avons relevé, au sein du théâtral, la création et la circulation d'énergies. L'énergie est bel et bien une information constituante du théâtral.

La scène, les comédiens, le « présent de la représentation », le public, l'énergie et la virtualité ensemble, toutes ces informations composent essentiellement la réalité théâtrale mise en exergue par les nouvelles technologies. Elles sont étroitement liées les unes aux autres. Leur rapport est un rapport d'ensemble. Bien entendu, la scène préexiste physiquement mais, comme le comédien, les spectateurs ou toute autre information composant la dimension théâtrale, elle n'a d'existence spectaculaire que lors... du spectacle ! Le « présent de la représentation » englobe les autres informations³.

Dans le cadre d'une représentation traditionnelle, pour le comédien et le public, ce percept est une évidence. Ces éléments n'ont, en effet, d'existence théâtrale que dans la dimension théâtrale. S'agissant d'un spectacle recourant majoritairement à la virtualité, la scène n'a d'existence que dans un rapport relatif à l'actualité de la représentation. Sans cela, la virtualité rejoint l'ordre du textuel comme, par exemple, les tirades de tel ou tel personnage. La virtualité théâtrale est aussi le projet artistique du metteur en scène. Mais la tirade ne résonne, le personnage ne prend existence, le projet du metteur en scène ne se réalise que lors de l'actualisation de la représentation. La virtualité est donc une information constituante du réel théâtral contenue, avec l'ensemble des autres, dans le présent de la représentation qui les englobe toutes.

¹ Voir J. -L. Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 39. Cependant, l'énergie peut aussi, selon certains, être considérée comme une information.

³ Voir schéma ci-dessous, Synthèse informationnelle de la dimension théâtrale en action.

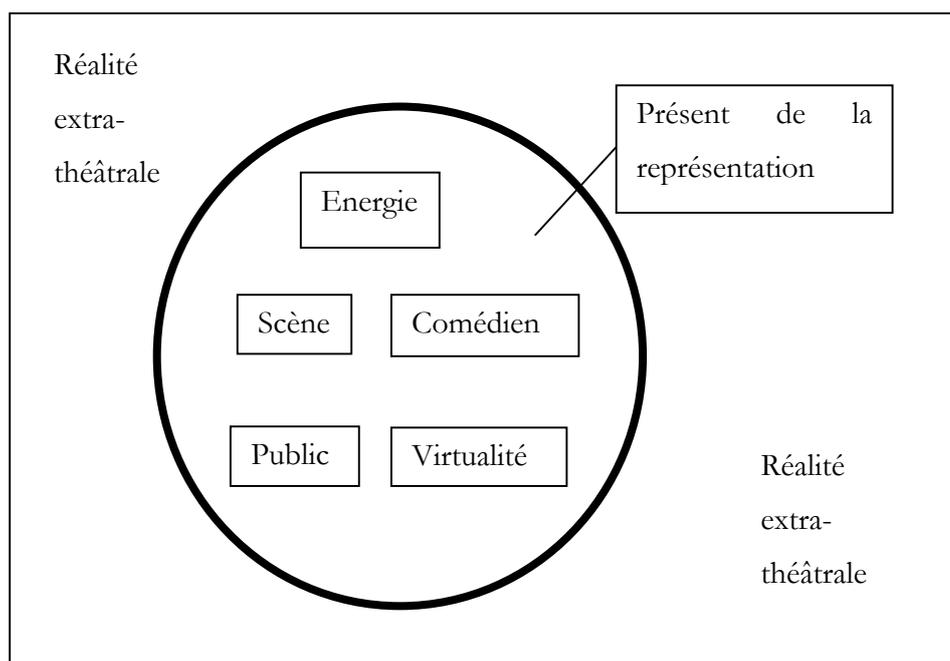


Fig. 13. Synthèse informationnelle de la dimension théâtrale en action

Il faut noter qu'il est question, ici, de réalité théâtrale et non de théâtralité dans l'absolu, sans quoi les informations contenues dans ce schéma chevaucheraient la réalité extra-théâtrale et le « présent de la représentation ». En effet, les informations théâtrales relevées (pré)existent dans la réalité extra-théâtrale. Néanmoins, dans ce schéma et dans la mise en évidence des informations théâtrales, contenues dans l'acte de représenter, se trouvent des éléments majeurs qui permettent de poser avec force la coupure entre les réalités théâtrale et extra-théâtrale, entre la présentation et la représentation, la *représentation au second degré*, la re-représentation.

Cette démonstration peut sembler présenter des lieux communs, mais elle a néanmoins le mérite de poser clairement les éléments composant le théâtral et de nous permettre de comprendre que c'est dans leurs relations au présent (par l'acte) que chacun de ces éléments prend existence pour former la réalité théâtrale et sa dimension spatio-temporelle spécifique, mais qui trouve ses fondements physiques dans la « réalité proche ». Ainsi, le théâtre réunit, réconcilie, réalité et virtualité, rompant alors, d'une certaine façon, avec plusieurs siècles de tradition philosophique.

De fait, depuis l'antiquité, l'être est « conçu sous deux formes qui se définiront en s'opposant : d'une part une activité connaissante ou pensée [...], d'autre part tout ce qui n'est pas elle¹ » et Descartes écrivait à propos de la pensée : « Nous aurions raison de conclure qu'elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est². » Il ajoutait : « Ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps³. » C'est clairement une conception dialectique (corps/esprit) du rapport à la vie qui s'est instaurée à l'aune de la « triade cartésienne (Dieu, le Monde, Moi).

Pourtant,

Alors que la philosophie grecque avait essayé de découvrir l'ordre dans une infinie variété de choses et de phénomènes par la recherche de quelque principe unifiant fondamental, Descartes essaya d'établir l'ordre grâce à un partage fondamental. Mais les trois portions [Dieu, le Monde, Moi] résultant de ce partage perdent une partie de leur essence quand on considère l'une d'entre elle séparément des deux autres⁴.

Les premières brèches dans cette opposition traditionnelle sont dues à des scientifiques dont les observations ne corrôlaient pas la « pensée classique ». En effet, selon Mach, « les éléments dépendent de circonstances extérieures à mon corps et de circonstances intérieures à mon corps⁵ ». Mondes physique et psychique ne sont pas en opposition mais contiennent des éléments communs ou, tout du moins, des éléments liés. Cette vision de la vie et du monde ne s'est certes pas imposée tout de suite, loin s'en faut, et pourtant de Démocrite à Russel, des penseurs ont soulevé l'idée que notre « monde intérieur », pensant, raisonnable, et le « monde extérieur » sont « constitués des mêmes éléments, qui sont seulement inclus dans des agencements différents⁶ ».

Lors de la représentation théâtrale, le lien corps/esprit, voire de l'aller-retour corps/esprit, apparaît, empiriquement, comme une évidence. Le corps du comédien « en acte », *via* son esprit, se réalise en lien direct avec le personnage et la représentation mentale qu'en a l'acteur. Ces deux corporéités, l'une physique l'autre psychique, sont bien

¹ H. Dreyfus, *Traité de philosophie générale, op. cit.*, p. 276.

² Descartes, *Discours de la Méthode*, 4^e partie.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ W. Heisenberg, *Physique et philosophie*, Paris, Albin Michel, 1971, pp. 86-87. On pourra trouver un peu radicale l'analyse proposée concernant Descartes.

⁵ E. Mach, *La Connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1908, p. 21.

⁶ E. Schrödinger, *L'Esprit et la matière, op. cit.*, p. 51.

constituées des mêmes éléments mais « inclus dans des agencements différents ». À suivre la logique cartésienne, cette idée ne tiendrait pas :

Si l'on considérait les animaux comme des machines, il était difficile de ne pas penser la même chose des hommes. Étant donné que, d'autre part, *res cogitans* et *res extensa* étaient prises comme complètement différentes en leur essence, il ne semblait pas possible qu'elles pussent agir l'une sur l'autre¹.

Or, la représentation théâtrale ne peut se concevoir comme complète si une distinction radicale corps/esprit est effectuée, voire simplement envisagée. Le sujet et l'objet (représentation) résonnent l'un dans/avec l'autre et sont tous deux porteurs d'éléments semblables agencés dans un ordre différent. Ces deux existences, physique et psychique, sont étroitement liées, à tel point que des scientifiques ont montré que « l'esprit a le pouvoir d'agir sur la matière même qui le produit, le cerveau² ».

Schrödinger, en effet, soutient que seule la « valeur un³ » est applicable à la conscience⁴. Il en est de même pour le théâtral qui ne se présente à la conscience que sous la forme « d'un » : le « présent de la représentation ». « La pluralité que nous percevons n'est qu'apparence. Les corps sont en effet des aspects de la représentation et trouvent leur unité en elle⁵ ». Pour Schrödinger, le lien corps/esprit est une évidence et il le montre en décrivant le paradoxe d'objectivation qui rend compte de l'autonomie de l'être par rapport à « l'un ». En effet, si le sujet théâtral est extrait du champ dramatique, si le comédien se fait spectateur-observant de la représentation, donc déchu de la « seule scène sur laquelle tout ce processus du monde se déroule⁶ » pour prendre la place d'un spectateur regardant de l'extérieur le spectacle de l'univers d'où il est exclu, le théâtral disparaît ou se trouve contesté (c'est d'ailleurs l'un des jeux auquel le théâtre se livre). Dès lors, le théâtre ne cesse, parallèlement à son travail de représentation dramatique, à expérimenter des formes qui suppriment ou contestent le rapport regardant/regardé. L'image du spectateur devant la scène du monde suscite immédiatement ce qu'on pourrait nommer « la première aporie de

¹ W. Heisenberg, *Physique et philosophie*, *op. cit.*, p. 89.

² « Psycho-Médecine, Les sept expériences qui défient la science », *Science & vie*, n° 1046, novembre 2004, p. 66.

³ Voir à ce sujet Lionel Naccache, *op. cit.*

⁴ Voir E. Schrödinger, *L'Esprit et la matière*, *op. cit.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 184.

l'objectivité¹ » : est-il concevable que le spectacle continue devant des « bancs vides² » ? Le monde existe-t-il s'il n'existe « pour personne » ?

Les dernières études dans le domaine des sciences cognitives semblent donner raison à Schrödinger lorsqu'il lie, de façon intrinsèque, le corps et l'esprit. En effet, grâce aux sciences cognitives, nombre de « fructueuses explorations des liens entre le cerveau limbique et le cortex cérébral, entre le corps et l'esprit, entre les lois de la vie et celles de la pensée³ » ont été effectuées. Schrödinger explique en effet :

L'espace peut fort bien être (et fort probablement) fermé en lui-même et cependant sans frontières, et deux événements peuvent se produire de telle sorte que *l'un quelconque d'entre eux*⁴ puisse être regardé comme précédant l'autre (ce qui représente l'aspect de nouveauté le plus étonnant de la théorie de la relativité « restreinte » d'Einstein)⁵.

La relativité de l'enchaînement des événements fait écho à la « relativité de la réalité théâtrale ». Il est possible d'envisager, comme l'a montré l'analyse des expériences menées par e-toile, le sujet théâtral comme un élément impliqué et s'impliquant au sein d'une réalité relative supposant qu'il s'affranchisse, un temps, de sa réalité spatio-temporelle proche. De fait, le « je sujet » s'inscrit au monde *via* une matérialité partagée avec d'autres « je sujets ». Simultanément, en actualisant la représentation d'un monde, de façon quasi soliptique, le « je objet » permettra l'émergence d'une spatio-temporalité particulière au sein de laquelle il s'installera.

C'est bien la synthèse qui s'opère par la projection du sujet dans l'objet qui, lors d'une représentation théâtrale et grâce au *principe d'adhésion*, posera la condition d'existence des objets au(x) monde(s), voire la condition d'existence du monde. C'est alors le *principe d'adhésion* qui permettra d'unifier les multiples.

Or nous venons d'établir, avec Schrödinger, combien cet *a priori* « d'espace fermé » n'est pas fondé. L'esprit *étroitement lié* au corps (et non à *côté* de la corporéité) agit comme une fenêtre vers d'autres *entités fonctionnelles théâtrales*⁶ en signifiant leur statut.

¹ M. Bitbol, *L'Elision*, in *ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 155.

³ « Les nouvelles psychologies », *Sciences Humaines*, n° 3, juin-juillet- août, 2006, p. 27.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ E. Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Seuil, coll. « Points sciences », 1992, p. 68.

⁶ Voir *supra*, p. 150-160.

Schrödinger, s'appuyant sur les travaux des physiciens Bohr et Heisenberg, va plus loin encore en écrivant que « la frontière mystérieuse qui sépare le *sujet* [théâtral (comédien, spectateur)] et l'*objet* [représentation] [...] s'est révélée ne pas être du tout une frontière nettement tracée¹ ». Cette porosité en acte, c'est l'esprit du sujet, au sein de la représentation, qui la cristallise. Le « je » théâtral serait donc double. Il est « je objet » (représentation) et « je sujet » (l'être). Or, ce double statut du « je » se rassemble en une unicité : la projection du « je sujet » dans le « je objet² ». Cette unicité primordiale est la matière première qui, lors du « présent de la représentation » sera en acte, entre autres par l'oscillation de la conscience entre les deux états du « je ».

À ce stade de la réflexion sur la re-formation d'une réalité au sein de l'autre, proche, extra-théâtrale, Schrödinger, s'appuyant toujours sur les travaux d'Heisenberg, évoque la possibilité qu'un élément intervienne, physiquement et empiriquement dans le réel, contestant ainsi l'idée d'une dualité fondamentale réel (corps)/virtuel (esprit) qui les rendrait imperméables l'une à l'autre :

Nous ne pouvons faire une constatation de fait à propos d'un objet naturel donné (ou d'un système physique) sans « entrer en contact » avec lui. Ce « contact » est une interaction physique réelle. Même s'il consiste uniquement à « regarder l'objet », celui-ci doit être frappé par les rayons lumineux et les réfléchir dans l'œil ou dans quelque instrument d'observation. Cela signifie qu'il y a interférence entre l'objet et le système d'observation. On ne peut obtenir une information quelconque à propos d'un objet en le laissant rigoureusement isolé. La théorie poursuit en affirmant que cette perturbation de l'objet n'est ni négligeable ni complètement analysable³.

L'observateur-participant est, donc, dans un état *physico-psychique* particulier que Schrödinger résume par une équation qui pourrait se traduire ainsi : si l'on considère l'état initial de l'objet sur lequel porte la mesure et l'état initial de l'observateur, il importe de tenir compte du contenu de la mémoire de l'observateur. Dans la situation finale, après l'interaction, l'observateur ne se trouve pas dans un état déterminé. À chaque état propre de l'objet observé correspond un état relatif du sujet observateur. S'établit donc une forme de discontinuité en parallèle avec la simultanéité.

Dès lors, être spectateur de théâtre présuppose (c'est un minimum !) de regarder l'action scénique. Être comédien, lors de l'acte théâtral, induit de cristalliser l'attention (présent du présent) des spectateurs en leur (r)envoyant une forme « d'énergie imageante ».

¹ E. Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, op. cit., p. 70.

² Voir Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, op. cit., p. 137.

³ E. Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, op. cit., p. 69.

Ce sont ces échanges (interactions) scène/spectateurs qui nous permettent de compléter ce qui a déjà été vu sur le lien corps/esprit, en reprenant Heisenberg :

Dans l'interprétation de Copenhague, nous pouvons effectivement raisonner sans nous mentionner nous-même en tant qu'individus, mais [...] nous ne pouvons négliger le fait que les sciences expérimentales [donc l'expérience du phénomène théâtral] sont élaborées par des hommes : elles ne se contentent pas de décrire et d'expliquer la nature ; elles sont une partie de l'interaction entre la nature [le théâtral] et nous : elles décrivent la nature telle que notre méthode d'investigation nous la révèle. Il s'agit là d'une possibilité à laquelle Descartes n'aurait pu songer, mais qui rend impossible la séparation nette entre l'univers et le moi¹.

Ce point, que soulève Heisenberg, constitue un problème technique expérimental majeur, et permet de déterminer les enjeux réels du *principe d'adhésion* d'un point de vue purement phénoménologique. En effet, l'expérimentateur-observateur, de par son implication au sein d'une expérience, agit sur celle-ci. Cette idée est connue depuis Protagoras qui eut cette intuition troublante qui pose aujourd'hui nombre de problèmes quant aux *résultats objectifs* scientifiques : « L'homme est la mesure de toutes réalités. »

Il appelle « mesure » le critère et « réalités » les choses, de sorte qu'il dit implicitement que l'être humain est le critère de toutes choses, du fait qu'elles sont pour celles qui sont, du fait qu'elles ne sont pas pour celles qui ne sont pas ; et voilà pourquoi il pose seulement ce qui apparaît à chacun, et de cette manière il introduit le relatif. [...] Il dit que la matière est influente, que puisqu'elle s'écoule continûment, des additions ont lieu pour remplacer les pertes, et que l'ordre des sens subit des modifications [déformations] et des altérations selon l'âge et les différentes constitutions des corps. Il dit aussi que les formes des choses apparentes subsistent dans la matière, de sorte que la matière peut, dans la mesure où cela dépend d'elle, être tout ce qu'elle paraît être à tout le monde. Les humains saisissent les diverses choses à différents moments selon leurs différentes dispositions : celui qui est dans un état naturel saisit dans la matière ce qui peut paraître à ceux qui sont dans un état naturel, alors que celui qui est dans un état contre nature saisit ce qui apparaît à ceux qui sont dans un état contre nature. Dès lors, le même argument s'applique à l'âge, selon qu'on dort ou qu'on est éveillé, et selon chacun des aspects des constitutions. Ainsi selon lui, l'être humain est le critère des étants, car toutes les choses qui apparaissent aux êtres humains existent aussi, et les choses qui n'apparaissent à aucun être humain n'existent pas.²

Cette vision des choses et des objets (représentations) est, certes, anthropocentriste. Il convient de la relativiser en apportant à la sentence de Protagoras un complément rendu possible par la succession de penseurs et de scientifiques depuis les siècles : « L'homme est la mesure de [sa] réalité. » C'est le sujet humain qui intervient, en effet, sur l'observation-participation au monde qui l'entoure et l'expérience qu'il en fait.

L'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* s'est heurtée au même problème d'incertitude concernant le rôle de l'observateur sur l'observé que celui qu'avait théorisé Heisenberg. Si l'emploi de ces méthodes permettent d'approcher au plus près d'un

¹ W. Heisenberg, *Physique et philosophie*, *op. cit.*, p. 90.

² Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, I, 32, *op. cit.*, pp. 216-218.

résultat scientifique objectif et reproductible d'un phénomène cognitif, il n'en reste pas moins que les découvertes effectuées (théorie de l'esprit, empathie, métaphore...) correspondent aux intuitions initiales des chercheurs impliqués dans l'expérience.

Cette réflexion renforce, d'un point de vue philosophique et technique, la difficulté d'inscrire le sujet théâtral au sein de la réalité théâtrale. Comme le rappelle Heisenberg, déjà, Locke soutenait « que toute connaissance est finalement basée sur l'expérience ; celle-ci peut être une sensation ou la perception d'une opération de notre propre esprit¹ ». Ressurgissent alors les incertitudes évoquées plus haut par Heisenberg ; si nous sommes les propres expérimentateurs de notre réalité (ou de celle de la représentation théâtrale), comment juger de notre inscription en son sein ? Un autre empiriste, Berkeley, a poussé cette idée : « Si effectivement toute notre connaissance est tirée de la perception, déclarer que les choses existent réellement n'a pas de sens, car, si nous avons la perception des choses, peu importe qu'elles existent ou pas ; par conséquent, être perçu équivaut à exister². » Ces points de vue se heurtent à une limite majeure qu'Heisenberg souligne :

Ce que nous percevons est déjà catalogué comme étant quelque chose, l'accent est mis là sur le mot « chose » ; et par conséquent il est douteux que nous fassions un progrès quelconque en considérant que ce sont les perceptions plutôt que les choses qui sont les éléments ultimes de la réalité³.

La traditionnelle opposition des deux écoles de pensée (Platon ou Descartes d'une part, Locke et Berkeley d'autre part) furent reprises par Kant. D'après lui, notre connaissance existe en partie *a priori*⁴ et n'est pas tirée inductivement de l'expérience. Or, pour Heisenberg, les arguments de Kant sur le caractère *a priori* de la loi de causalité ne s'appliquent pas. Par cette loi, le rapport de regardant à regardé n'induit pas d'interaction particulière autre que celle évidente du regard. À suivre Heisenberg, il y aurait plus, d'où l'incertitude (indétermination) physique de ce rapport du sujet théâtral à sa réalité théâtrale, ce qui a été expérimenté par les interactions nécessaires dans les spectacles d'étoile, lesquelles ont permis de montrer et de préciser les enjeux majeurs de l'interaction au théâtre entre les sujets théâtraux.

¹ W. Heisenberg, *Physique et philosophie*, *op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*

⁴ Voir Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, pp. 93-96.

Le schéma kantien de réalité *a priori* ne semble donc pas s'appliquer à la représentation telle qu'elle est conçue ici. De fait,

Nous savons quelles sont les forces dans le noyau atomique qui sont responsables de l'émission de la particule α , mais cette connaissance comprend l'incertitude introduite par l'interaction entre le noyau et le reste du monde. Pour savoir pourquoi la particule α a été émise à cet instant particulier, il nous faudrait connaître la structure microscopique du Monde entier, y compris nous-même, et cela est impossible ; par conséquent, les arguments de Kant pour le caractère *a priori* de la loi de causalité ne s'appliquent plus¹.

Heisenberg utilise l'*a priori* kantien à titre d'exemple pour « interpréter le terme de “vérité relative”² », expression qui fait écho à la *réalité relative* déjà relevée à de nombreuses reprises. En effet, celle-ci serait, du point de vue kantien, un *a priori* de la sensation du sujet d'*être* dans cette réalité (concrète) plutôt que dans celle-là (virtuelle) ce qui est, par ailleurs et selon Heisenberg, une « vérité relative ». Il ajoute :

Tous les concepts et mots qui sont formés dans le passé par interaction entre le monde et nous-mêmes ne sont pas vraiment nettement définis quant à leur signification ; c'est-à-dire que nous ne savons pas exactement jusqu'à quel point ils nous aideront à découvrir notre explication du monde³.

Il en va, évidemment, de même pour notre approche de la réalité théâtrale qui, en tant que réalité circonscrite dans l'espace (théâtre, lieu de la vision) et dans le temps (durée du spectacle). est soumise aux mêmes indéterminations. Cette précision est absolument nécessaire afin de relativiser les résultats obtenus dans la mise en évidence du *principe d'adhésion* au sein de la représentation théâtrale puisque « l'indétermination d'Heisenberg » et son principe font partie intégrante du *principe d'adhésion* qui en est une application cognitive.

Pour relativiser ces analyses, il est nécessaire de rappeler qu'Heisenberg et Bohr admettaient « que les formes *a priori* de Kant gardaient toute leur pertinence *dans la circonscription de l'expérience quotidienne*⁴ ». Nous avons vu combien la réalité théâtrale, qui n'est certes pas une réalité quotidienne, reste soumise aux lois physiques. En revanche, une autre composante du phénomène théâtral et de sa dimension spatio-temporelle est la virtualité qui échappe donc à nombre de lois régissant la réalité quotidienne perceptible *a priori*. Heisenberg, avec son principe d'indétermination, rapproché ici de la dimension théâtrale,

¹ W. Heisenberg, *Physique et philosophie*, *op. cit.*, p. 102.

² In *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁴ Voir M. Bitbol, *L'Aveuglante proximité du réel*, Paris, Flammarion, 1998, p. 149.

fait le lien entre les idées et les phénomènes en présentant et en *déterminant leur statut indéterminable*.

Entreprendre de reformer (théoriquement) *une* réalité implique, après avoir posé les pistes et les limites d'un tel exercice grâce à Schrödinger et Heisenberg, de s'intéresser aux phénomènes fondant cette réalité. Schrödinger a permis de dégager deux phénomènes essentiels constituant la dimension théâtrale : le corps (la matière) et l'esprit (la perception), ce qui, d'une certaine façon, renoue avec la dichotomie cartésienne. L'analyse de ces deux phénomènes répond à une transcendance fondamentale de la dimension théâtrale, et met en évidence les composantes majeures de l'adhésion du sujet à une représentation.

Même si, d'un point de vue expérimental, l'analyse phénoménologique à la première personne est apparue fondamentale, qu'en est-il d'un point de vue théorique ? Husserl souligne l'importance de cette analyse théorique :

L'analyse vaut pour toute espèce imaginable de transcendance, qui doit pouvoir être traitée comme réalité ou comme possibilité. *Il n'est point d'objet existant en soi que la conscience et le moi de la conscience n'atteignent*. La chose est chose du *monde environnant*, même celle qu'on ne voit pas, même celle qui est réellement possible, qui ne rentre pas dans l'expérience, mais peut y rentrer ou est susceptible peut-être d'y rentrer¹.

La « présence du présent » du sujet théâtral introduit un phénomène concrètement physique au sein de la dimension théâtrale et de sa réalité comme condition *sine qua non* de l'existence de la représentation en tant qu'objet perçu physiquement. Certes, la perception est physique, donc issue de processus neurochimiques avant d'être accessible à notre conscience. Cette perception physique n'échappe donc pas à la règle du *principe d'adhésion* qui veut que la chose perçue ne soit pas la chose en elle-même mais une lecture (déformée par les sens) de la chose. Dès lors, le phénomène de la présence physique (que les outils numériques recréent et mettent en exergue, par l'absence) est le socle phénoménologique du théâtral.

Chaque sujet participant à l'émergence de la dimension théâtrale trouve sa propre unité au sein d'une unité plus globale. L'*unité comédien* transmet à l'*unité spectateur* l'énergie et le potentiel imageant nécessaires au déclenchement des processus cognitifs qui leur permettront d'accéder à la réalité spatio-temporelle de la représentation. Simultanément, l'*unité spectateur* transmet à l'*unité comédien* sa présence physique et l'énergie qui lui est

¹ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 157.

inhérente afin que le comédien soit « électrisé » pour que le processus de la conscience oscillante s'active.

Cette co-création a trouvé sa traduction picturale dans la gravure de M. C. Escher¹, *Mains*, que Paul Watzlawick² utilise afin d'illustrer son point de vue sur la construction du réel. En effet, au sein du théâtral, les deux unités/sujets en présence « spécifient mutuellement leurs conditions de production³ », lesquelles s'incarnent dans le présent du présent de la spatio-temporalité théâtrale et de ses phénomènes.

L'un de ces phénomènes, appartenant au domaine du physique, est l'*action*. De fait, « la vie ordinaire implique nécessairement des agents *incarnés*, continuellement confrontés au problème de l'action⁴ » ; il en va de même pour la *vie théâtrale*. Le phénomène physique théâtral semble surtout incomber au comédien. La chose est aisée à comprendre : un comédien *agit*. En revanche, s'agissant du spectateur, l'action est plutôt un état latent, une parenthèse qui s'inscrit entre une entrée et une sortie (ritualisées) au sein du théâtral. C'est dans un *circuit interne* que le spectateur, grâce à son adhésion à la représentation, va rendre possible une action. Cette action est donc, apparemment, passive. À la limite, même endormi, du simple fait de sa présence physique, le spectateur participe à l'existence du théâtral. Cela dit, au moment de l'adhésion, son action se situe dans l'ordre de l'inconscient puisqu'il ne maîtrise pas la distinction entre réel et fictif⁵. En tout état de cause, le spectateur reste un déclencheur d'énergie et un révélateur. Sa présence implique une action possible.

Ce rôle est, fondamentalement et phénoménologiquement, physique tant « la corporéité implique que l'entité cognitive a – par définition – une perspective. Cela signifie que ses liens avec l'environnement ne sont pas “objectifs”, indépendants de la situation⁶. » Rapporté à la question du théâtre, on peut dire que l'*entité cognitive spectateur* s'inscrit, en adhérant à la représentation, au sein d'un système cohérent dans lequel il influera sur l'action/perception des autres sujets : les autres spectateurs et le comédien.

¹ Voir annexe 3.

² P. Watzlawick, *L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988, pp. 329-330.

³ *Ibid.*, p. 329.

⁴ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives, op. cit.*, p. 111.

⁵ Rapporté au tableau 7, p. 273, le spectateur se situe donc au degré « - 1 » de réalité en action possible.

⁶ F. J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives, op. cit.*, préface à la nouvelle édition, p. III.

Cette dualité (le comédien et le spectateur), fondamentale pour la compréhension du phénomène physique du théâtral s'avère, plus justement, être unificatrice. Cet apparent paradoxe est clairement exprimé par Robert Abirached, faisant intervenir un troisième terme, le personnage, lorsqu'il relève que le théâtre « livre au spectateur des doubles du personnage, qui ne sont pas lui et ne sont pas eux-mêmes¹ » mais qu'au contraire, l'altérité du sujet théâtral est « renforcée dans la métamorphose en tant que “changement d'une forme dans une autre”, tout ce par quoi “nos âmes passent d'un corps à l'autre²” ». Toute la force de la « physicalité » théâtrale traditionnelle tient dans ce triptyque acteur-personnage-spectateur³. C'est sur la scène, qui agit comme un athanor cristallisant toutes les essences et toutes les énergies, que les phénomènes théâtraux s'unissent pour ne plus faire qu'un : la représentation, réalité à côté d'une autre réalité : « À la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire⁴. »

Cette unité, une fois construite dans le présent de la représentation, engage un processus fondamental car être au sein du théâtral n'a pas pour vocation de « purifier d'une émotion dangereuse en la faisant se décharger violemment, ainsi qu'Aristote l'entendait à tort, mais [...], au-delà de la terreur et de la pitié, [d']être soi-même l'éternelle volupté du devenir⁵ ». L'*être* théâtral implique, certes, un rapport phénoménologique corporel mais aussi un enracinement au-delà du visible, une phénoménologie psychologique.

Comme pour le physique, l'esprit est un socle phénoménologique du théâtral. Du point de vue de l'esprit, ce socle fonctionne non comme déclencheur d'action pure mais comme déclencheur d'émotions⁶ pour le comédien comme pour le spectateur. À la différence du phénomène physique, le phénomène psychologique préexiste à l'action, existe durant l'action et peut, sous forme de *sensations résiduelles* et de souvenirs, subsister après l'action. Mais un tel objet de conscience induit, par essence, la faculté de réfléchir sur son

¹ R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 9.

² Y. Thoret, *La Théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, pp. 2-3. La citation incluse provient du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, art. « Métaphore ».

³ Cf. *ibid.*, p. 3.

⁴ R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 321.

⁶ Au sein desquelles il viendra puiser comme nous l'avons vu avec la « conscience oscillante » et le « cône renversé bergsonien ». Voir *supra* fig. 7 et 8, p. 216 et 217.

avoir-été-perçu. Il en est de même pour l'attente, cette conscience où le regard se porte à la rencontre (*entgegenblickende*) de « l'à-venir », de « ce qui vient¹ ».

Le phénomène psychologique englobe donc le phénomène physique². C'est directement dans ce « schéma cognitif³ » qu'intervient le *principe d'adhésion* en « bousculant » la lecture du réel présentée au sujet, et qui déterminent les actions du sujet théâtral. C'est un « objet de conscience » dont la *triple existence*⁴ relève, avant tout, d'une phénoménologie d'ordre psychique.

Dans cette perspective, la dimension théâtrale est avant tout d'ordre psychique ; la matérialité et le physique sont directement issus de l'appréhension cognitive du sujet. Ce point de vue donne au *principe d'adhésion* un rôle fondateur et fondamental dans la lecture de sa réalité par le sujet.

De fait, en faisant fi du *principe d'adhésion* et de ses implications phénoménales psychologiques, le sujet théâtral serait à l'image de

celui qui assiste à une pièce chinoise traditionnelle sans préparation particulière, [et qui] risque de voir la scène telle qu'elle est réellement, les acteurs tels qu'ils sont. Ce sera encore objectivement du théâtre, mais qui ne produira plus ses effets spécifiques⁵.

« Effet spécifique » pourrait être traduit par « adhésion du sujet » au spectacle. En effet, comment expliquer, au-delà d'un réductionnisme neuro-anatomique, mais d'un point de vue cognitif, qu'un sujet inclus dans une réalité globale, proche, accepte de croire, durant un temps et dans un espace donnés, à la réalité qui lui est représentée (spectateur) ou au sein de laquelle il intervient (comédien) ? Cette acceptation implique une action psychologique issue de processus cognitifs : le *principe d'adhésion*. À proprement parler, le phénomène psychologique n'est pas directement issu du *principe d'adhésion* qui est, avant tout, un *process* neurologique ; cependant, il y participe en permettant au sujet de

¹ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 253.

² Du reste, le phénomène psychologique peut se traduire physiquement (rire, larmes...).

³ Les « schémas cognitifs » sont les éléments structurant spontanément nos connaissances. Ils intègrent différentes unités élémentaires que R. Schank appelle MOPs. Ainsi un « schéma cognitif » sera, dans le cadre d'un hôpital, la façon de circuler ou de se repérer au sein de l'hôpital. Les MOPs, quant à eux, correspondent aux soins, diagnostics et autres procédures d'entrée à l'hôpital. Voir J.-P. Rossi, « Le rôle des schémas cognitifs » in *Sciences Humaines, Les Nouvelles Psychologies*, n° 3, juin-juillet-août, 2006, pp. 48-50. Ici, le « schéma cognitif » serait le théâtral avec toutes ses composantes que nous avons détaillées et analysées, les MOPs seraient les détails de la pièce et la lecture qu'en ont les sujets.

⁴ Au triple présent.

⁵ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 161.

s'approprier les distorsions du réel provoquées par la déformation entre ce qui est vu et ce qui est perçu. Le phénomène psychologique est une garantie pour le sujet du bon ancrage (adhésion) dans la réalité représentée, donc, de son acceptation de cette réalité.

Le théâtral possède cette faculté de mettre en exergue les deux phénomènes qui marquent l'inscription d'un sujet au sein d'une réalité : le phénomène physique et le phénomène psychologique. Envisager l'un sans l'autre marque une incomplétude du réel, et les opposer ne permet pas davantage une compréhension profonde de l'inscription du sujet au sein de sa réalité (celle à laquelle il a accès, la représentation). Ces deux phénomènes participent de l'adhésion du sujet au théâtral, et fonctionnent avec « l'imagination globalisante », permettant l'élaboration (psychique et physique donc) d'une dimension spatio-temporelle à part entière.

Un phénomène rassemble les deux autres et illustre, en la complétant, l'étude de la phénoménologie de la dimension théâtrale : la réalité imaginaire des groupes¹.

« Tout groupe est une mise en commun². » Au-delà de la tautologie que véhicule cette formule, elle suggère une question avec laquelle commencent les difficultés : « Mise en commun de quoi³ ? » Dans le cas du théâtre, la définition que donnent Durkheim et son école semble pertinente. En effet, pour lui, groupe implique mise en commun des représentations, des sentiments et des volitions, « et dans les groupes comme chez les individus, les représentations, c'est-à-dire les perceptions et les idées, doivent contrôler les sentiments et commander aux volitions⁴ ». Le rapport que le groupe entretient avec la représentation (ici théâtrale) va définir les actes par lesquels les sujets se déterminent à (ré)agir (applaudir, pleurer, rire, jouer comme ci ou comme ça, etc.).

Cette définition des actes du groupe obéit à un phénomène fonctionnel qu'Herbert Silberer a défini, à savoir, le mode de fonctionnement (ici groupal) de la pensée des sujets et non le contenu de la pensée⁵. Il faut néanmoins noter que Silberer « généralise, [avec cette définition de phénomène fonctionnel], à l'extrême l'idée d'une représentation symbolique

¹ Voir D. Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, op. cit., pp. 24-27.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 313.

de l'état *hic et nunc* de la conscience imageante¹ ». Or nous avons établi plus haut le rôle qu'elle joue dans la perception de la dimension théâtrale. La définition du groupe comme facteur de « mise en commun » ne semblerait donc pas suffisante.

Faut-il, alors, la compléter et y introduire des variables comme les affinités interindividuelles, l'état moral et les options sociales, politiques et esthétiques, donc culturelles, du groupe ? Ces variables permettraient d'affiner les résultats obtenus dans l'étude du comportement de groupe. Au-delà de l'empathie/antipathie et de la « mise en commun », le groupe, au théâtre, est soumis à des images et à la violence des émotions que ces images peuvent susciter.

La puissance des images qui déclenchent ou entretiennent ces émotions sont les phénomènes de groupe à la fois les plus patents et les plus masqués : les plus patents pour l'observateur ou même pour le participant naïf, les plus masqués pour les intéressés eux-mêmes².

La puissance des images n'est pleine et entière que par un effet de désinvestissement maximum du groupe vis-à-vis de la réalité extérieure à la représentation.

Pour expliquer cet état de fait, Anzieu prend l'exemple de l'état de sommeil :

Le rêve, qui est l'illusion individuelle par excellence, se produit dans l'état de sommeil, c'est-à-dire de désinvestissement maximum de la réalité extérieure. Or les séminaires de formation ne se déroulent-ils pas en situation d'isolement culturel, en un lieu retiré de la vie sociale et professionnelle et pour une durée qui constitue une pause par rapport aux activités habituelles ? La réalité extérieure s'y trouve suspendue, mise entre parenthèses. À ce désinvestissement objectal correspond, en termes économiques, un surinvestissement du groupe, c'est-à-dire un report de la libido³ ainsi libérée sur la seule réalité présente ici et maintenant⁴.

En prolongeant la réflexion d'Anzieu, on peut considérer que là se trouve, probablement, l'un des phénomènes déclencheurs majeurs du *principe d'adhésion* à savoir l'écart existant entre une réalité vue par le sujet et une réalité extérieure à son champ immédiat d'implication physique et psychique. De plus, même si, comme nous l'avons vu, le théâtre entraîne, par des lieux (salle de spectacle) et des temps particuliers, une véritable rupture avec l'espace et le temps social et culturel traditionnels, le fait de se retrouver inclus au sein d'un groupe accentue ce désengagement objectal provoqué par l'acte d'*être* au théâtre. Dès lors, le « groupe théâtral » s'inscrit dans une méta-collectivité, y compris dans

¹ *Ibid.*

² D. Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient : l'imaginaire groupal*, *op. cit.*, p. 29.

³ Au sens jungien : « Énergie psychique » en général, présente dans tout ce qui est « tendance vers », *appetitus*, in J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 224.

⁴ D. Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient : l'imaginaire groupal*, *op. cit.*, p. 67.

le cas des *représentations au second degré, via* Internet, où un ensemble d'individus physiquement isolés, forme un groupe réuni dans une unité spatio-temporelle collective : chacun dans son espace et dans son temps particuliers se joint aux autres, tous ensemble unis au sein du théâtral et de la re-représentation.

La méta-collectivité de spectateurs-web se construirait-elle alors par assemblage d'individualités qui, comme pour dans le théâtre traditionnel, compose un public face à la représentation ? Dans ce cas, relèvera-t-on une différence phénoménologique notable entre cette méta-collectivité confrontée à une *représentation au second degré* et un ensemble de spectateurs face à une représentation traditionnelle ? Didier Anzieu explique :

Un lieu hors de l'espace, c'est une utopie ; une durée hors du temps, c'est une uchronie. Les êtres humains viennent aux groupes comme à une utopie et à une uchronie. La catégorie spatio-temporelle propre au groupe vécu se trouve être celle de l'ailleurs. L'inconscient, s'il est vrai qu'il soit universel, éternel et indestructible, est aussi pour l'homme l'altérité par excellence. Il est un toujours là [un *par-soi* ?] que chacun de nous situe toujours ailleurs. Aux individus qu'il réunit, le groupe se propose fantasmatiquement comme ce lieu hors du temps, comme cet autre côté du miroir où leur inconscient se trouverait enfin représenté et réalisé en tant qu'il serait ce qu'ils ont en commun. On se rassemble en ce qu'on se ressemble¹.

Cet « au-delà de l'espace et du temps » simplement physique qui se cristallise dans l'événement théâtral, serait donc propre aux deux types de représentation. Certes, les phénomènes qui les composent sont clairement opposables. Dans le cas de la représentation traditionnelle, c'est la mise en présence physique des individus et leur propension au fantasme groupal dont parle Anzieu qui entre en jeu. Dans le cas de la *représentation au second degré*, paradoxalement, l'absence de contacts physiques permet tout autant la constitution du groupe qui existe sans exister sensiblement. Dès lors, un phénomène théâtral majeur rapproche les deux types de représentations : le désir conscient ou non, mais partagé, d'individus, spectateurs(-web), d'adhérer à la (re-)représentation.

Le « désinvestissement personnel » qu'évoque Anzieu se traduit par un transfert, réinvestissement libidinal dans un temps et un espace autres. Le rêve, considéré comme illusion individuelle, deviendrait donc, au théâtre, par effet de surinvestissement groupal, une illusion collective liée à la libido de chacun des individus unis au sein du présent de la représentation. C'est peut-être l'illusion collective qui permet la transposition d'un désir, et traduit une volonté de croire en ce qui est représenté, ce à quoi, simultanément, la représentation, de fait, s'oppose de telle sorte que s'affrontent, à la fois, désengagement du

¹ D. Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, op. cit., p. 68.

dehors et conscience du lieu dans une sorte de contradiction entre l'emprise de l'image et de la représentation (à laquelle le groupe cède) et la conscience du lieu et du temps réels (à laquelle le groupe, mais surtout l'individu, ne cède pas). Ainsi, le *principe d'adhésion* doit être *toujours* appréhendé en tant qu'il est face à son opposant, à sa résistance, à la distance qui le maintient dans une dynamique binaire, contradictoire, oppositionnelle.

Si les acteurs ne peuvent pas se proposer de créer une illusion [et les spectateurs d'y croire totalement], au sens propre de ce mot, ils agissent (jouent) à l'intérieur de leurs conventions comme si l'essentiel était bien, par les déguisements, les masques, les trucages, de produire cette illusion. Dans la pièce la moins « réaliste » (adjectif bien délicat à employer) où les déguisements et les décors sont réduits au minimum, si un acteur doit représenter la mort, il devra rester immobile. Sinon, dirait-on, on s'apercevra qu'il n'est pas mort ! Seulement tout le monde le sait, mais tout se passe comme s'il fallait dissimuler ce savoir¹.

Le phénomène groupal au théâtre relève d'un processus de dissimulation d'une réalité pour accéder à une *autre* réalité. Le réel proche est dissimulé au profit de la réalité théâtrale. Là encore cette substitution de réel est créatrice de libido, d'énergie psychique groupale.

Certes, l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion* a montré (à cause de l'impératif technique bien compréhensible du scanner), que l'effet groupal n'était pas une condition rédhitoire à l'émergence du théâtral et à l'adhésion du sujet. En revanche, il semble possible de postuler que l'effet groupal puisse accentuer l'effet d'adhésion du sujet théâtral. C'est dans cette mise en commun d'une énergie en tension vers l'adhésion que se trouve une des principales clefs du phénomène groupal en action au théâtre. C'est aussi une des clefs phénoménologiques qui reste à explorer dans la mise en œuvre du *principe d'adhésion*.

¹ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, op. cit.*, p.163.

CONCLUSION

De nombreuses interrogations esthétiques, philosophiques et scientifiques se sont posées, se posent et, fort probablement, se poseront encore face à la représentation. C'est le rapport de l'homme à la réalité, à sa réalité qui est engagé dans ce questionnement, le rapport à son *être au monde*, qui constitue le lien fondamental à l'unité primordiale du sujet et de l'objet : je ne suis pas hors du monde, je suis dans le monde, je *suis* le monde, observateur et participant co-constituant de ma propre réalité.

La représentation théâtrale a cristallisé un temps ces interrogations comme le montrent les expériences menées depuis le V^e siècle avant l'ère chrétienne par les dramaturges occidentaux. L'interrogation a ensuite été presque exclusivement, laissées aux esthéticiens et hommes de théâtre, essentiellement les metteurs en scène. Le champ de la réalité théâtrale permet encore de poser nombre d'interrogations fondamentales sur le rapport du sujet humain au réel. On a vu à quel point l'inscription même du sujet-observateur-participant (le spectateur) est engagée dans l'émergence de la réalité théâtrale. Le *principe d'adhésion* apparaît comme l'une des racines fondamentales de cet engagement.

Pour mettre en évidence ce processus cognitif, l'utilisation de la *représentation au second degré*, a permis de recourir au scanner. Les expériences menées par e-toile ont permis d'envisager cette solution comme la plus adéquate compte tenu du dispositif utilisé et des contraintes techniques actuelles. Il a ensuite été important, pour définir les enjeux

phénoménologiques de ce principe, de dégager les concepts d'énergie, de présence et d'émergence.

Pour tenter de montrer les enjeux d'un tel principe, il a fallu recourir à une captation en direct de la pièce afin que le sujet, installé dans le scanner, puisse y assister. Cette méthode techniquement lourde et artistiquement contraignante a obligé techniciens et chercheurs à établir avec une rigueur particulière le paradigme expérimental.

Néanmoins, loin d'éloigner l'effet d'adhésion du sujet face à une représentation, la *représentation au second degré*, utilisée dans l'expérience, a permis de dégager des pistes physiologiques et neurologiques probantes : on a pu relever, par exemple, que 66 % des événements subjectifs (déterminé à posteriori par le sujet-spectateur) étaient corrélés aux événements de mise en scène (déterminé *a priori* par les expérimentateurs).

Un protocole mixte a donc été retenu, et la grande originalité de cette étude réside dans la prise en compte, *à la première personne*, de l'expérience. Les témoignages des sujets interrogés sur ce qu'ils venaient de vivre face à la représentation, se sont révélés d'une importance cruciale pour tenter de déterminer, en parallèle avec les relevés cardiaques, les moments d'adhésion. Cette méthode tente d'intégrer un problème soulevé par la physique quantique : l'expérimentateur est à la fois observateur et participant de sa propre expérience.

C'est cette « propre expérience » que le sujet, *via* l'empathie, son intégration intellectuelle des métaphores et la théorie de l'esprit¹, intègre dans son « imagerie mentale » pour construire ses « objets mentaux » auxquels il pourra adhérer, substituant ainsi la réalité interne qu'il se construit à partir de sa perception de la représentation à la réalité externe, la sienne proche.

De fait, les aires cérébrales impliquées dans l'empathie, la métaphore et la théorie de l'esprit ont été activées lors de la mise en évidence du *principe d'adhésion*. La zone temporale droite a pu être clairement identifiée comme étant la plus sollicitée lors de la mise en action du *principe*. Pour synthétiser les aires où le *principe d'adhésion* semble particulièrement se manifester, il apparaît, dans l'expérience, qu'elles s'étendent du cortex temporal postérieur au gyrus temporal antérieur moyen, ce qui, en soit, ne constitue pas vraiment une

¹ Pour plus de précisions sur la « théorie de l'esprit », voir O. Houdé (dir.), *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2003, pp. 437-440.

découverte que l'introspection n'aurait pu révéler, mais confirme les intuitions et permet d'aller plus loin.

Au-delà des considérations techniques, certes importantes, le *principe d'adhésion* semble au cœur même de notre rapport d'être au monde. L'engagement du sujet percevant au sein de sa propre perception est la condition fondamentale de son accession à *sa* réalité en propre. De fait, ce travail a montré que si le *percept* est inférieur à l'*objet mental*, le sujet adhère à *une* représentation d'une réalité qu'il (se) construit *par-soi*, et c'est précisément dans ce *par-soi* que s'inscrit le *principe d'adhésion*. Une telle compréhension du réel implique une vision émergentiste de la construction du réel.

Cette émergence ne fait pas écho aux théories de métaphysiciens évolutionnistes comme Conwy Morgan ou Samuel Alexander pour lesquels les processus évolutifs seraient compatibles avec l'apparition de formes mentales et organiques nouvelles plus complexes émergeant au cours de l'évolution. Cette conception n'a pas à être discutée, acceptée ou invalidée ici. En revanche, l'idée d'« émergence » retenue s'inscrit plutôt dans le prolongement du travail et des réflexions du cognitiviste Francisco Varela inventant le concept d'« enaction ».

L'exemple d'émergence de réalité utilisé ici est celui d'une représentation théâtrale. Ce choix permet de bien illustrer la question de la réalité et de l'adhésion à celle-ci. Chaque entité individuelle théâtrale (comédien, chaise, table, tabouret, lumière, etc.) semble être une entité autonome, une « représentation privée² », au sein du monde théâtral. Il est aussi concevable que ces formes individuelles soient les parts *données à percevoir*³ d'une réalité plus globale que fera émerger le sujet percevant. C'est lui qui, en fin de compte, construira le théâtral.

Locke a perçu les fondements de cette conception du réel lorsqu'il envisageait le monde décomposé en idées simples « dont chacune prise à part est exempte de composition et ne produit par conséquent dans l'Âme qu'une conception entièrement uniforme⁴ », ce qui, de toute évidence, est fort loin de la réalité au sein de laquelle nous évoluons. Ces « idées simples », parties fondamentales du réel, *Étants-donnés*, « réel ultime », sont donc les *minima visibilia* qui fondent la perception qu'a un sujet de son réel. C'est,

² L. Allix, *Perception et réalité. Essais sur la nature du visible*, Paris, C.N.R.S., 2004, p.146.

³ Les *Étants-donnés* de la « réalité ultime ».

⁴ J. Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Coste, Paris, Vrin, 1983, p. 75.

ensuite, le sujet, par le *principe d'adhésion*, qui unifie ces différentes parts de « réalités ultimes » pour fonder sa réalité.

C'est l'adhésion du spectateur au représenté qui donne, pour lui et par lui, à la représentation une forme d'existence ; le sujet fait ainsi émerger cette réalité à laquelle il va adhérer. Le théâtral peut fortement se nourrir et, peut-être, s'enrichir de cette idée d'adhésion. Il n'est plus là question de *mimesis* ou d'identification mais bien de « volonté de croire » et d'éléments neurobiologiques attestant du processus en action par cette volonté.

La représentation théâtrale a constitué un champ d'expérience riche et fécond pour ouvrir quelques portes sur les composantes neuro-anatomiques et phénoménologiques de l'adhésion d'un sujet au représenté. Il devient alors possible d'envisager le théâtral, et le rôle qu'y joue le sujet théâtral, sous un angle nouveau : celui de la partie co-constituante d'un monde en émergence perpétuelle, idée maintes fois pressentie dans l'histoire mais, désormais, avérée. Ce processus cognitif, qui a montré que les sujets-spectateurs réagissaient physiologiquement et neurologiquement au moment précis où le metteur en scène intervenait, pourrait donc s'étendre et on pourrait être tenté de lui trouver une fonction sociale, pédagogique, voire propagandiste...

Il est pourtant un point qui reste inconnu et que nous postulons comme fondamental : l'intersubjectivité. Le rôle de la foule, de la masse d'individus au sein de laquelle le sujet est engagé, constitue probablement un amplificateur ou, du moins, un vecteur de l'effet d'adhésion.

La vérification de ce postulat reste un des enjeux futurs de la compréhension du *principe d'adhésion*. À défaut, l'étude de ce principe risque de se cristalliser autour d'un épiphénomène sans portée ontologique profonde. Des protocoles restent à concevoir pour mener une expérience au cours d'une représentation en public et ainsi, mesurer l'apport des autres spectateurs, l'effet de foule, à la réaction d'adhésion.

Par ailleurs, pour mener l'expérience de mise en évidence du *principe d'adhésion*, c'est une pièce issue du théâtre dramatique occidental, *Onysos le furieux* de Laurent Gaudé qui a été retenue. Qu'en aurait-il été avec une performance, une pièce comique ? musicale ? avec une forme de théâtre asiatique, balinaise, africain... ? Qu'en aurait-il été si la même expérience avait été réalisée avec des sujets n'étant jamais allés au théâtre voire, par extension, avec des sujets vierges de toute notre culture représentationnelle occidentale (télévision, théâtre, cinéma...) ?

Il est également certain que des avancées techniques sont indispensables pour pouvoir se lancer dans de telles investigations. C'est une nouvelle approche du réel et de l'implication des êtres en son sein qui peut, ainsi, s'ouvrir à la connaissance. Cette perspective est extrêmement motivante et stimulante. Le croisement des spécialités est une condition *sine qua non* de l'avancée en profondeur dans ce territoire inexploré. Les expérimentateurs de ce *métadomaine*, englobant toutes les disciplines, se doivent d'être créatifs, attentifs et ouverts au plus grand nombre de champs de recherches possibles, sans chercher obstinément à se spécialiser dans un secteur mais en sachant trouver des connexions entre eux, les relier, les bousculer par friction.

C'est peut-être donc, avant tout l'intuition qu'il convient d'apprendre (de réapprendre) à écouter. Le théâtre (la représentation) est celui (celle) de notre propre existence au monde, dans lequel nous nous trouvons en lien avec toutes les autres, chacune unique, chacune co-constituante de l'unité. Pour le reste, il n'y a de réel que *sa* propre réalité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Esthétique / Philosophie.

- ALLIX (L.). - *Perception et réalité. Essai sur la nature du visible*, Paris, C.N.R.S., 2004.
- ANDRIEU (B.). - *La Neurophilosophie*, Paris, P.U.F., 1998.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Le livre de poche, Classique, 1990.
- ARISTOTE, *La Métaphysique*, trad. J. Batthélemy-Saint-Hilaire et P. Mathias, Paris, Pocket, 1991.
- AUERBACH (E.). - *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- AUGUSTIN (St). - *Confessions*, trad. J. Trabucco, Paris, Garnier, coll. « GF », 1964.
- BACHELARD (G.). - *L'Intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1985.
- BARTHES (R.). - *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BENJAMIN (W.). - *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN (W.). - *Essais*, Paris, Denoël, 1971.
- BERGSON (H.). - *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1993.
- BERGSON (H.). - *La Pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1993.
- BERGSON (H.). - *L'Énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1993.
- BERNET (R.). - *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, Paris, P.U.F., 2004.
- BERTHOZ (A.) et PETIT (J.-L.). - *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, O. Jacob, 2006.
- BETTELHEIM (B.). - *La Forteresse vide*, trad. R. Himery, Paris, Gallimard, 1969.
- BILLETER (J.-F.). - *L'Art chinois de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 2001.
- BLAY (M.), dir. - *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse et C.N.R.S., 2007.
- BORILLO (M.) et GOULETTE (J.-P.), dir. - *Cognition et création, explorations cognitives des processus de conception*, Liège, Mardaga, 2002.
- BRECHT (B.). - *Sur le cinéma, précédé des extraits des carnets sur l'art ancien et l'art nouveau, sur la critique, la théorie de la radio*, trad. J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1976.
- BUCI-GLUCKSMANN (C.). - *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.
- CADOZ (C.). - *Les Réalités virtuelles*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1994.
- CARCOPINO (J.). - *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette, 1939.

- CHOMIENNE (G.). - *Bergson. La Conscience et la vie. Le Possible et le réel*, Paris, Magnard, 1985.
- COIFFET (P.). - *Mondes imaginaires*, Paris, Hermès, 1995.
- COMTE-SPONVILLE (A.). - *L'Être-temps*, Paris, P.U.F., 1999.
- DAMISCH (H.). - *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1992.
- DEBRAY (R.). - *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.
- DELEUZE (G.) et PARNET (C.). - *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999.
- DELEUZE (G.). - *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DEPRAZ (N.). - *La Conscience. Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, Paris, A. Colin, 2001.
- DESCARTES (R.). - *Discours de la méthode*, p.p. G. Rodis-Lewis, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- DESCARTES (R.). - *Méditations métaphysiques*, p.p. G. Rodis-Lewis, Paris, GF, 1992.
- DESCARTES (R.). - *Méditationes de prima philosophia, Méditations métaphysiques*, texte latin et trad. du duc de Luynes, Paris, J. Vrin, 1978.
- DESTUTT DE TRACY (A.). - *Institut. Mémoires de morale et de politique*, Paris, Baudoïn, 1798.
- DIDEROT (D.). - *Œuvres esthétiques*, p.p. P. Vernière, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.
- DREYFUS (H.). - *Traité de philosophie générale*, Paris, A. Colin, 1965.
- DUGUET (A.-M.). - *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Paris, J. Chambon, coll. « Critiques d'art », 2002.
- DURING (É.). - *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003.
- ECKHART (M^e). - *Les Traités et le poème*, trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, A. Michel, 1996.
- ECO (U.). - *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. M. Javion, Paris, Grasset, 1997.
- EMERY (É.). - *Prendre le temps d'être*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.
- GONSETH (J.-P.). - *Théâtre de veille et théâtre de songe. Essai de dialectisation de la conscience*, Neuchâtel, Ed. du Griffon, 1950.
- GEOFFROY (J.-L.). - *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825.
- GRANGER (G.-G.). - *Le Probable, le possible, le virtuel*, Paris, O. Jacob, 1995.
- GUILLERMIT (L.). - *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant*, Paris, Pédagogie Moderne, 1981.
- HEGEL (G.). - *Phénoménologie de l'esprit*, trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Gallimard, 1993.
- HEIDEGGER (M.). - *Conférences et essais*, Paris, Gallimard, 1981.
- HEIDEGGER (M.). - *L'Être et le temps*, tr. Par R. Boehm et A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.
- HERODOTE. - *Œuvres complètes*, trad. A. Barget, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1964.
- HUSSERL (E.). - *Idée directrice pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985.

- JAMES (W.). - *La Volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2005.
- JOHNSON (M.). - *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Imagination, Reason and Meaning*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- KANT (E.). - *Critique de la raison pure*, trad. J. Barni et A. Archambault, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.
- LE BRETON (D.). - *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
- Les Écoles Présocratiques*, trad. J.-P. Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- LEPROHON (P.). - *Histoire du cinéma muet (1895-1930)*. - Paris, Éd. d'Aujourd'hui, 1982.
- L'Espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Le Seuil, 1983.
- LEVINAS (E.). - *Le Temps et l'autre*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1983.
- LEVY (P.). - *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte, 1996.
- LOCKE (J.). - *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Coste, Paris, Vrin, 1983.
- LUPASCO (S.). - *Les Trois matières*, Paris, 10/18, 1970.
- MC LUHAN (M.). - *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1977.
- MATTEI (J.-F.). - *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, P.U.F., 1983.
- MAUSS (M.). - *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1983.
- MERCIER (L.-S.). - *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, s.n.e., 1778.
- MERLEAU-PONTY (M.). - *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY (M.). - *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY (M.). - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MEYER (F.). - *Pour connaître la pensée de Bergson*, Paris, Bordas, 1964.
- MICHEL (P.-H.). - *La Pensée de L.B. Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- MORELLI (P.). - *Multimédia et création, contribution des artistes au développement d'une écriture multimédia*, thèse sous la direction de N. Nel, Université de Metz, U.F.R. Sciences humaines et Arts, 2000.
- PARMENIDE. - *De la nature*, trad. P. Tannery, s.l., s.n.e., 1887.
- PERRIAULT (J.). - *La Communication du savoir à distance*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- PETIT (J.-L.). - *Solipsisme et intersubjectivité*, Paris, Cerf, 1996.
- PLATON. - *La République*, trad. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2002.
- PLATON. - *Théétète*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1967.
- PLATON. - *Cratyle*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- PLUTARQUE. - *Œuvres morales*, trad. F. Fuhrmann, Paris, Les Belles lettres, 1978.
- QUEAU (P.). - *Le Virtuel : vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon I.N.A., 1994.
- RICŒUR (P.). - *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.
- ROSSET (C.). - *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000.

- ROSSET (C.). - *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999.
- ROUSSEAU (J.-J.). - *Émile ou De l'éducation*, p.p. F. et P. Richard, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1964.
- ROUSSET (J.). - *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954.
- SARTRE (J.-P.). - *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE (J.-P.). - *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.
- SARTRE (J.-P.). - *L'Imagination*, P.U.F., 1936.
- SAUSSURE (F. de). - *Cours de linguistique générale* (1916). - Paris, Payot, 1968.
- SCHOPENHAUER (A.). - *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2006.
- SEGAL (L.). - *Le Rêve de la réalité*, Paris, Le Seuil, 1990.
- SEXTUS EMPIRICUS. - *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. P. Pellegrin, Paris, Le Seuil, 1997.
- STAËL (G. de). - *De l'Allemagne*, p.p. la comtesse J. de Pange et S. Balayé, Paris, Hachette, 1958-1960.
- SIMMEL (G.). - *La Tragédie de la culture*, Paris, U.G.E., coll. « Rivages Poche Bibliothèque étrangère », 1993.
- SPINOZA (B.). - *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999.
- STEINER (G.). - *La Mort de la tragédie*, trad. R. Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.
- SUETONE. - *Vies des douze Césars*, trad. T. Baudement et J. Gascou, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- TACITE. - *Annales*, trad. P. Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- VALERY (P.). - *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1960, t. II.
- VERNANT (J.-P.). - *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979.
- VITRUVÉ. - *Les Dix Livres d'architecture*, trad. C. Perrault, s.l., Bibliothèque de l'image, 1995.
- VOILQUIN (J.). - *Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- WATZLAWICK (P.). - *L'Invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Le Seuil, 1988.
- WEISSBERG (J.-L.). - *Présences à distance*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- WHITEHEAD (A. N.). - *Process et réalité*, trad. D. Charles *et al.*, Paris, Gallimard, 1995.
- WITTGENSTEIN (L.). - *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1995.
- WITTGENSTEIN (L.). - *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993.
- ZOLA (É.). - *Face aux romantiques*, p.p. H. Mitterrand, Bruxelles, Complexe, 1989.

2. Métaphysique.

- COSTA DE BEAUREGARD (O.). - *La Physique moderne et les pouvoirs de l'esprit*, Paris, Le Hameau, 1980.

- GUENON (R.). - *Les États multiples de l'être*, Paris, Véga, 2000.
- GURDJIEFF (G. I.). - *La Vie n'est réelle que lorsque je suis*, Paris, Ed. du Rocher, 1983.
- NEF (F.). - *Qu'est-ce que la métaphysique ?* Paris, Gallimard, 2004.
- REEVES (H.), dir. - *Approches du réel*, Paris, Le Mail-France Culture, 1986.
- STEINER (R.). - *La Quatrième dimension. Mathématique et réalité*, Paris, Triades, 2001.
- TALBOT (M.). - *Mysticisme et physique nouvelle*, Paris, Le Mail, 1984.
- TEILHARD DE CHARDIN (P.). - *L'Énergie humaine*, Paris, Le Seuil, 2002.

3. Psychologie / Psychanalyse.

- ANZIEU (D.). - *Le Groupe et l'Inconscient. L'Imaginaire groupal*, Paris, Dunod, 1999.
- ANZIEU (D.). - *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995.
- AUDOUARD (X.), dir. - *Le Psychanalyste, le physicien et le réel*, Paris, Poiesis-France Culture, 1987.
- DAYAN (M.). - *Inconscient et réalité*, Paris, P.U.F., 1985.
- FREUD (S.). - *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- FREUD (S.). - *Métapsychologie*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, 1968.
- JAMES (W.). - *The Principles of Psychology*, London, MacMillan and C^o, 1901, t. I et II. ; New York, Dover Publications, 1950.
- LAPLANCHE (J.) et PONTALIS (J.-B.). - *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous dir. D. Lagache, Paris, P.U.F., 1967.
- MANNONI (O.). - *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969.
- PIAGET (J.). - *La Construction du réel chez l'enfant*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1967.
- SERON (X.). - *La Neuropsychologie cognitive*, Paris, P.U.F., 2007.
- THORET (Y.). - *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.
- TIRY (G.). - *Approches du réel*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VERNANT (J.-P.). - « La catégorie psychologique du double », in *Mythe et pensée chez les Grecs II*, Paris, Maspero, 1965.
- WINNICOTT (D. W.). - *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

4. Théâtre.

- ABIRACHED (R.). - *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- ARTAUD (A.). - *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

- AUBIGNAC (F. Hédelin d'). - *Pratique du théâtre*, p.p. P. Martino, Paris, Champion, 1927.
- BENTLEY (E.). - *The Life of the Drama*, London, s.n.e., 1965.
- BERTHIER (P.). - *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1986.
- BIET (C.) et TRIAU (C.). - *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- BORIE (M.). - *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Paris, Actes sud / Académie expérimentale des théâtres, 1997.
- BORIE (M.). - ROUGEMONT (M. de) et SCHERER (J.). - *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Paris, Sedes-C.D.U., 1982.
- BROOK (P.). - *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977.
- CHEKHOV (M.). - *L'Imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion / G. Watelet, 1995.
- CONSTANT (B.). - *Œuvres complètes*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995, t. III.
- CONSTANT (B.). - *Œuvres*, p.p. A. Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, rééd. 1979.
- CRAIG (E. G.). - *De l'art du théâtre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999.
- DIDEROT (D.). - *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 1994.
- DIEIERKAUF-HOLSBOER (S W)., *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1970.
- DUMUR (G.), dir. - *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1965.
- DUPONT (F.). - *L'Acteur roi ou le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- FORESTIER (G.). - *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- FOUQUET (L.). - *De la boîte à l'écran, le langage scénique de Robert Lepage*. Thèse sous la direction de B. Picon-Vallin, Université de Nanterre-Paris X, École doctorale Lettres, Langues, Spectacles, 2002.
- GARBAGNATI (L.) et MORELLI (P.), dir. - *Thé@tre et nouvelles technologies*, Dijon, Edition universitaires de Dijon, coll. « Écriture », 2006.
- GENGEMBRE (G.). - *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*. - Paris, A. Colin, 1999.
- GOUHIER (H.). - *Le Théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin, 1997.
- GOUHIER (H.). - *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
- HELBO (A.). - *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, A. Colin/Masson, 1997.
- HUET (C.). - *Faust I et II, quel théâtre, pour quel monde ?* Mémoire de DEA sous la direction de M.-M. Mervant-Roux et J.-F. Peyret, Paris, Université Paris III, 1999.
- JOMARON (J. de), dir. - *Le Théâtre en France*, Paris, A. Colin, 1992.
- KANTOR (T.). - *Le Théâtre de la mort*, p.p. D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.
- KATTAN (N.). - *Le Réel et le théâtral*, Paris, Denoël, 1971.
- La HARPE (J.-F.). - *Le Lycée ou Cours de littérature dramatique*, Paris, Agasse, an VII-an IX.
- LA MOTTE (A. Houdar de). - *Œuvres de théâtre*, Paris, Dupuis, 1730.
- MAZOUER (C.). - *Le Théâtre français au Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- MERCIER (L.-S.). - *Du théâtre*, p.p. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999.

- MIGNON (P.-L.). - *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- MORETTI (J.-C.). - *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, L.G.F., « Livre de poche », 2001.
- NIETZSCHE (F.). - *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- OIDA (Y.). - *L'Acteur flottant*, Paris, Actes Sud, 1992.
- PAYA (F.). - *De la lettre à la scène : la tragédie grecque*, Paris, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2000.
- PERCHELLET (J.-P.). - *L'Héritage classique. La Tragédie entre 1680 et 1824*, Paris, H. Champion, 2004.
- PEYRONNET (P.). - *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- PICON-VALLIN (B.), dir. - *La Scène et les images*, Paris, C.N.R.S., 2001.
- PICON-VALLIN (B.), dir. - *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.
- PIRANDELLO (L.). - *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. G. Piroué, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- PISCATOR (E.). - *Théâtre politique*, trad. A. Adamov et C. Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.
- PLASSARD (D.). - *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- RACHET (G.). - *La Tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
- REGY (C.). - *L'État d'incertitude*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- REGY (C.). - *L'Ordre des morts*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 1999.
- REGY (C.). - *Espaces perdus*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 1999.
- REY-FLAUD (H.). - *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1980.
- ROUGEMONT (M. de). - *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988.
- SHAM'S. - *L'Acteur entre réel et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- STANISLAVSKI (C.). - *La Construction du personnage*, trad. C. Antonetti, Paris, Pygmalion/G. Watelet, 1983.
- STANISLAVSKI (C.). - *La Formation de l'acteur*, trad. É. Janvier, Paris, O. Perrin, 1958.
- STENDHAL. - *Racine et Shakespeare*, p.p. R. Fayolle, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- Théâtre et cinéma années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- VILLIERS (A.). - *Le Personnage et l'interprète*, Paris, Librairie théâtrale, 1959.

5. Sciences.

- ANDLER (D.), dir. - *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 2004.
- BITBOL (M.). - *Physique et philosophie de l'esprit*, Paris, Flammarion, 2000.
- BITBOL (M.). - *L'Avenglante proximité du réel*, Paris, Flammarion, 1998.
- CHANGEUX (J. P.). - *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

- COHEN-TANNOUJJI (G.), dir. - *Le Réel et ses dimensions*, Paris, E.D.P. sciences, 2003.
- COHEN-TANNOUJJI (G.), dir. - *Virtualité et réalité dans les sciences*, Paris, Diderot, 1997.
- COHEN-TANNOUJJI (G.) et SPIRO (M.). - *La Matière-espace-temps. La Logique des particules élémentaires*, Paris, Fayard, 1986.
- DUPUY (J.-P.). - *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte, 1999.
- ESPAGNAT (B. d'). - *Le Réel voilé. Analyse des concepts quantiques*, Paris, Fayard, 1994.
- ESPAGNAT (B. d'). - *À la recherche du réel. Le Regard d'un physicien*, Paris, Gauthier-Villars, 1979.
- GLEICK (J.). - *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, 1991.
- GREGORY (R. L.), dir. - *Le Cerveau, un inconnu. Dictionnaire encyclopédique*, trad. J. Doubovetzky, Paris, R. Laffont, 1993.
- GRIBBIN (J.). - *La Physique quantique. Un guide d'initiation au monde subatomique*, Londres, Dorling Kindersley, 2002.
- GRIBBIN (J.). - *Le Chat de Schrödinger. Physique quantique et réalité*, Paris, Flammarion, 1994.
- HAROCHE (S.). - *Physique quantique. Leçons Inaugurales du Collège de France*, Paris, Collège de France/Fayard, 2004.
- HEISENBERG (W.). - *La Partie et le tout. Le Monde de la physique atomique*, Paris, Flammarion, 1990.
- HEISENBERG (W.). - *Physique et philosophie*, Paris, A. Michel, 1971.
- HOUDE (O.), dir. - *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2003.
- LACHIEZE-REY (M.). - *Au-delà de l'espace et du temps. La nouvelle physique*, Paris, Le Pommier, 2003.
- MACH (E.). - *L'Analyse des sensations*, Paris, J. Chambon, 1996.
- MACH (E.). - *La Connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1908.
- MANDELBROT (B.). - *Les Objets fractals*, Paris, Flammarion, 1995.
- MARECHAL ILKE (A.), dir. - *Sciences et imaginaire*, Paris, A. Michel, 1994.
- NEWBERG (A.) et AQUILI (E. d'). - *Pourquoi « Dieu » ne disparaîtra pas. Quand la science explique la religion*, Paris, Sully, 2003.
- ORTOLI (S.) et PHARABOD (J.-P.). - *Le Cantique des cantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte, 2004.
- PRIGOGINE (I.). - *Les Lois du chaos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.
- RUCKER (R.). - *La Quatrième dimension*, Paris, Le Seuil, coll. « Points sciences », 1985.
- SCHRÖDINGER (E.). - *Qu'est-ce que la vie ? De la physique à la biologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Points sciences », 1993.
- SCHRÖDINGER (E.). - *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Le Seuil, coll. « Points sciences », 1992.
- SCHRÖDINGER (E.). - *L'Esprit et la matière*, précédé de *L'Élision* par M. Bitbol, Paris, Le Seuil, 1990.
- TURING (A.). - *La Machine de Turing*, Paris, Le Seuil, coll. « Points sciences », 1999.

- VARELA (F. J.). - *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Le Seuil, 1996.
- VARELA (F. J.), THOMPSON (E.) et ROSCH (E.). - *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1993.
- WIENER (N.). - *God & Golem inc. Sur quelques points de collision entre cybernétique et religion*, Paris, Éd. de L'Éclat, 2000.
- WIENER (N.). - *Cybernétique et société*, Paris, 10-18, 1962.

6. Romans / Pièces de théâtre.

- Théâtre du XVII^e siècle*, p.p. J. Scherer, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, 3 vol.
- ARISTOPHANE. - *Théâtre complet*, trad. M.-J. Alfonsi, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- BORGES (J. L.). - *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967.
- CLAUDEL (P.). - *L'Échange*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- CALDERON DE LA BARCA (P.). - *Le Grand Théâtre du monde*, Paris, GF-Flammarion, 2003.
- CALDERON DE LA BARCA (P.). - *La vie est un songe*, trad. B. Sesé, Paris, Flammarion, 1996.
- CORNEILLE (P.). - *L'Illusion comique*, Paris, L.G.F., coll. « Le Livre de poche », 1999.
- CORNEILLE (P.). - *Œuvres complètes*, p.p. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1980-1987.
- EURIPIDE. - *Théâtre complet*, trad. H. Berguin et G. Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965-1966.
- GAUDE (L.). - *Onyso le furieux*, Arles, Actes sud-papiers, 2000.
- PAWLOWSKI (G. de). - *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Paris, Denoël, 1971.
- PLAUTE. - *Théâtre complet*, p.p. P. Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.
- ROTRON (J.). - *Le Vritable saint Genest*, p.p. E. Hénin et F. Bonfils, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.
- SACKS (O.). - *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Le Seuil, 1988.
- SHAKESPEARE (W.). - *Hamlet*, trad. F.-V. Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- SHAKESPEARE (W.). - *La Tempête*, trad. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

7. Revues / Actes de Colloques / Articles.

- ANTOINE (A.). - « Causerie sur la mise en scène », in *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903.
- ASSLAN (O.), dir. - *Voix de la création théâtrale*, n° 14, Paris, C.N.R.S., 1986.
- BARTELS (A.) et ZEKI (S.). - « Brain dynamics during natural viewing conditions-A new Guide for mapping connectivity in vivo », in *Neuroimage*, n° 24, 2005, pp. 339-349, www.elsevier.com/locate/ynimg
- BARTELS (A.) et ZEKI (S.). - « Functional brain mapping during free viewing of natural scenes, Human Brain Mapping », in *Neuroimage*, n° 21, 2004, pp. 75-85.

- BARTHES (R.). - « L'effet de réel », in *Communication*, n° 11, 1968.
- BATSON (C. D.), EARLY (S.) et SALVARANI (G.). - *Pers Soc Psychol Bull* 23, 751, July 1, 1997.
- BEAUCHAMP (M. S.), LEE (K. E.), ARGALL (B. D.) et MARTIN (A.). - *Neuron* 41, 809, Mar 4, 2004.
- BRUNELLA (E.), dir. - *Images virtuelles*, in *Puck*, n° 9, 1996.
- CARR (L.), IACOBONI (M.), DUBEAU (M.-C.), MAZZIOTTA (J. C.) et LENZI (G. L.). - *Proceedings of the National Academy of Sciences* 100, 5497, April 29, 2003.
- CHARON (J. E.). - *L'Esprit et la science, actes du colloque de Fès*, Paris, A. Michel, 1983.
- La Conscience. Approches cliniques et neurologiques*, Paris, Ed. de l'A.E.I.S., 2005, t. I.
- CRICK (F.) et KOCH (C.). - « Comment les neurones fabriquent la cohérence », in *Les Dossiers de la recherche. La Conscience*, n° 30, février 2008.
- DAPRETTO (M.) et BOOKHEIMER (S. Y.). - *Neuron* 24, 427, 1999.
- DEBRAY (R.), dir. - *La Querelle du spectacle*, in *Cahier de médiologie*, n° 1, 1996.
- DELAUNAY (A.). - « Originalité biologique de l'homme », in *Humanisme*, n° 91, Mars-avril 1972.
- DORT (B.). - « Un théâtre au présent, notes sur le temps », in *Théâtre public*, n° 98, 1991.
- DORT (B.). - « Du passé dans le présent ou le diamant de jade » in *Art Press*, n° spécial : *Le Théâtre, art du passé, art du présent*, 1989.
- DORT (B.). - « Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel (entretiens avec Jean-Paul Sartre) », in *Travail théâtral*, n° 32-33, 1979.
- Effets et formes de l'illusion, Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, automne 1971.
- EVIATAR (Z.) et JUST (M. A.). - *Neuropsychologia* 44, 2348, 2006.
- FERSTL (E. C.), RINCK (M.) et CRAMON (D. Y. von). - *J. Cogn. Neurosci.* 17, 724, May 1, 2005.
- FRITH (C. D.) et FRITH (U.). - *Science* 286, 1692, November 26, 1999.
- FRITH (U.) et FRITH (C. D.). - *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 358, 459, 2003.
- GALLAGHER (H. L.) *et al.* - *Neuropsychologia* 38, 11, 2000.
- GARBAGNATI (L.), dir. - *Temps scientifique, temps théâtral, actes du colloque Besançon*, Besançon, Documents actes et rapports pour l'éducation, CNDP de Franche-Comté, 2001.
- GUSNARD (D. A.) et RAICHLE (M. E.). - *Nat Rev Neurosci* 2, 685, 2001.
- IKAM (C.) et VIRILLIO (P.). - « Le virtuel est un lieu d'action », in *Art Press*, n° 185, novembre 1993.
- Les Illusions des sens*, n° hors série de *Pour la science*, avril-juin 2003.
- KAUFMANN (M.) et LAURENTIN (E.). - *Les Frontières du réel. États généraux du film documentaire, nuit de la radio Scam/Ina*, 2002.
- LARRIAGA (J.). - « Spectateur / Auditeur ? ou le théâtre à la radio », in *Actes du Théâtre*, n° 19, juin-décembre 2004.
- LIPPS (T.). - « Empathie, imitation intérieure et sensation d'organe » in *Archiv für die gesamte Psychologie*.

- LUTZ (A.), LACHAUX (J.-P.), MARTINERIE (J.) et VARELA (F. J.). - *Proceedings of the National Academy of Sciences* 99, 1586, February 5, 2002.
- METZ-Lutz (M. N.), BRESSAN (Y.) et OTZENBERGER (H.). - « Physiological correlates of adhesion to fiction : a real time fMRI experimentation on theatre », à paraître, 2008.
- Le Monde existe-t-il vraiment ? Science & vie*, n° 1057, octobre 2005.
- Les Nouvelles Psychologies, Sciences Humaines*, n° 3, juin-juillet-août, 2006.
- OTZENBERGER (H.) *et al.*, *Am J Physiol Heart Circ Physiol*, 275, H946, September 1, 1998.
- OTZENBERGER (H.), SIMON (C.), GRONFIER (C.) et BRANDENBERGER (G.). - « Temporal relationship between dynamic heart rate variability and electroencephalographic activity during sleep in man », in *Neuroscience*, n° 229, 1997, pp. 173-176.
- P. (J.-B.). - « Dieu loge-t-il dans le cerveau ? », *Sciences & Avenir*, juin 2001.
- POLDRACK (R. A.) *et al.* - *NeuroImage* 10, 15, 1999.
- Psycho-Médecine, Les 7 expériences qui défient la science, Science & vie*, n° 1046, novembre 2004.
- PUCE (A.), ALLISON (T.), BENTIN (S.), GORE (J. C.) et MCCARTHY (G.). - *Neuron* 18, 2188, Mar 15, 1998.
- RAPP (A. M.), LEUBE (D. T.), ERB (M.), GRODD (W.) et KIRCHER (T. T. J.), *Cognitive Brain Research* 20, 395, 2004.
- REANEY (M.). - « Virtual reality on stage », *VR World*, mai-juin 1995.
- ROHRLICH (F.). - « Faire face à la réalité quantique », in *Science*, septembre, 1983.
- SAINT GEORGE (M.), KUTAS (V), MARTINEZ (A.) et SERENO (M. I.). - *Brain* 122, 1317, 1999.
- SAXE (R.) et WEXLER (A.). - *Neuropsychologia* 43, 1391, 2005.
- SAXE (R.), XIAO (D. K.), KOVACS (G.), PERRETT (D. I.) et KANWISHER (N.). - *Neuropsychologia* 42, 1435, 2004.
- SAXE (R.) et KANWISHER (N.). - *NeuroImage* 19, 1835, 2003.
- La Science aux portes de la conscience, Science & vie*, n° 1062, mars 2006.
- Science et Conscience. Les deux lectures de l'univers, actes du colloque de Cordoue*, Paris, Stock, 1980.
- SPIERS (H. J.) et MAGUIRE (E. A.). - *Neuropsychologia* 44, 1674, 2006.
- STOERIG (P.). - « The Impact of Invisible Stimuli », in *Science*, vol. 314, 15 décembre 2006.
- TAKAHASHI (T.) *et al.* - *International Journal of Psychophysiology* 55, 199, 2005.
- VOLLM (B. A.) *et al.* - *NeuroImage* 29, 90, 2006.
- WILSON (S. M.), MOLNAR-SZAKACS (I.) et IACOBONI (M.). - *Cereb. Cortex* 18, 230, January 1, 2008.
- XU (J.), KEMENY (S.), PARK (G.), FRATTALI (C.) et BRAUN (A.). - *NeuroImage* 25, 1002, 2005.
- ZACKS (J. M.) *et al.* - *Nat Neurosci* 4, 651, Jun, 2001.

TABLE DES TABLEAUX

1. Caractéristiques du public en fonction du lieu de vision du spectacle.	95
2. Les événements théâtraux.....	172
3. Extrait du tableau des événements théâtraux « time codés ».....	173
4. Les enjeux globaux de la pré-expérience.	174
5. Les corrélations.	177
6. <i>Le triple présent du présent</i>	218
7. Degré d'état du sujet.....	273

TABLE DES FIGURES

1. L'action/réaction par <i>l'effet d'entonnoir</i> dans <i>Le Martyre</i>	73
2. L'effet d'entonnoir comme révélateur de réalité.	99
3. La <i>représentation au second degré</i>	129
4. Les substrats du théâtral.	153
5. L'activité cardiaque comme marqueur potentiel.	166
6. Graphiques de Poincaré.	176
7. La conscience oscillante.	216
8. Le cône renversé de Bergson	217
9. Schéma de la création de l'espace-temps présent de l'acteur par l'oscillation de la conscience passé-présent-futur-présent-passé.	219
10. Les échanges de « flux de conscience » au théâtre.	224
11. Lieu de la vision du spectateur.	235
12. Schéma de lieu de la vision du spectateur pour <i>Le Martyre</i>	237
13. Synthèse informationnelle de la dimension théâtrale en action.	286

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	3
Avant-propos.....	5
Introduction.....	6
PREMIERE PARTIE. – LA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE THEATRALE ET SES IMPLICATIONS : DE LA GRECE ANTIQUE AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES.....	12
CHAPITRE PREMIER. – Aux sources historiques du phénomène de la mise en abyme de la représentation théâtrale : les changements modaux substantiels de (sur)présence... 14	
Au-delà du <i>logeion</i>	16
Rome : le « plus que réel ».....	23
Le Moyen Âge : lire <i>un</i> réel, autrement.....	27
Le <i>theatrum mundi</i> ou la Renaissance.....	32
Le système d'une « illusion comique » : Corneille et Rotrou.....	37
Des classiques aux romantiques : lieux et hors-lieux de l'image.....	41
De la fin du XIX ^e au début du XX ^e : la « mise en théâtre » d'un « soi multiple ».....	49
CHAPITRE II. – La re-représentation.....	55
Le XX ^e siècle sur scène : jouer, « être » ou jouer à être ?.....	56
Le XX ^e siècle et le recours aux « nouvelles technologies » : la « mise en théâtre » d'un « soi multiple » à distance.....	58
Le cinéma et la télévision comme « fenêtres » sur le théâtral.....	63
La représentation radio-web : une tentative de synthèse.....	67
<i>Le Martyre</i> . De l'adaptation actuel-virtuel-actuel.....	69
<i>Côté noir / Côté blanc</i> : un récit initiatique.....	72
L'éclatement spatio-temporel de la scène : l'exemple de la série des <i>Bals</i>	80

DEUXIEME PARTIE. – DE LA REPRESENTATION AU SECOND DEGRE	
 AU PRINCIPE D’ADHESION	89
CHAPITRE PREMIER. – De l’utilisation du « levier réseau informatique » à des fins spectaculaires : la technologie audio-visuelle et les bouleversements artistiques induits par sa présence	90
Le « spectacle de théâtre ».....	93
La friction réel/virtuel.....	97
Le rôle du « révélateur nouvelle technologie ».....	105
Pour l’interprétation.....	115
Pour la mise en scène.....	119
Pour le spectateur.....	122
Élargissement.....	124
CHAPITRE II. – De l’utilisation du « levier réseau informatique » :	
la nécessité de l’utilisation de la <i>représentation au second degré</i>	127
La représentation au second degré.....	128
La représentation face à la re-représentation.....	133
Les rapports interindividuels dans la <i>représentation au second degré</i>	140
La coexistence d’entités fonctionnelles issues de différents champs de réalité.....	150
TROISIEME PARTIE. – MISE EN EVIDENCE DU PRINCIPE D’ADHESION	
 PAR UNE EXPERIENCE IN VIVO DE REPRESENTATION AU SECOND DEGRE	161
CHAPITRE PREMIER. – La pré-expérimentation.....	162
À la recherche d’une piste.....	164
La pré-expérience.....	169
Les résultats.....	175
Perspectives.....	179
Témoignages et mise en perspective de la pré-expérience.....	180
CHAPITRE II. – L’expérience.....	184
Première approche empirique du phénomène d’adhésion.....	187
Méthodes de mise en évidence du <i>principe d’adhésion</i>	188
Dispositif artistique.....	191
Acquisition et analyse des données physiologiques.....	193
Détermination des régions spécifiquement activées par les effets théâtraux.....	195
Détermination des régions activées lors de l’adhésion au théâtre.....	197
Témoignages.....	205
QUATRIEME PARTIE. – LES COMPOSANTES DE LA DIMENSION THEATRALE	
 ET LE ROLE DU PRINCIPE D’ADHESION	212
CHAPITRE PREMIER. – L’énergie du théâtral.....	213
La « conscience oscillante », une piste ?.....	214
Les accumulateurs de l’énergie théâtrale.....	225
Le lieu de la vision du spectateur.....	234
Proposition de définition de la « réalité théâtrale » à travers la « construction du présent ».....	241

CHAPITRE II. – Le principe d’adhésion.....	254
Aux sources d’une théorie de la représentation du réel.	
Le <i>principe d’adhésion</i> : une re-découverte ?.....	255
Une théorie illustrée par le théâtre.....	265
Le réel perçu/déformé.....	273
Une réalité reformée.	282
 Conclusion.....	 302
 Bibliographie.....	 308
Table des tableaux.....	319
Table des figures.....	320
Table des matières.....	321

Université de Paris X-Nanterres.
U.F.R. Lettres, Langues, Arts du Spectacle, 2008.

Du *principe d'adhésion*
dans la représentation théâtrale
Des Anciens à une expérience de neurosciences cognitives.

Par Yannick Bressan

ANNEXES

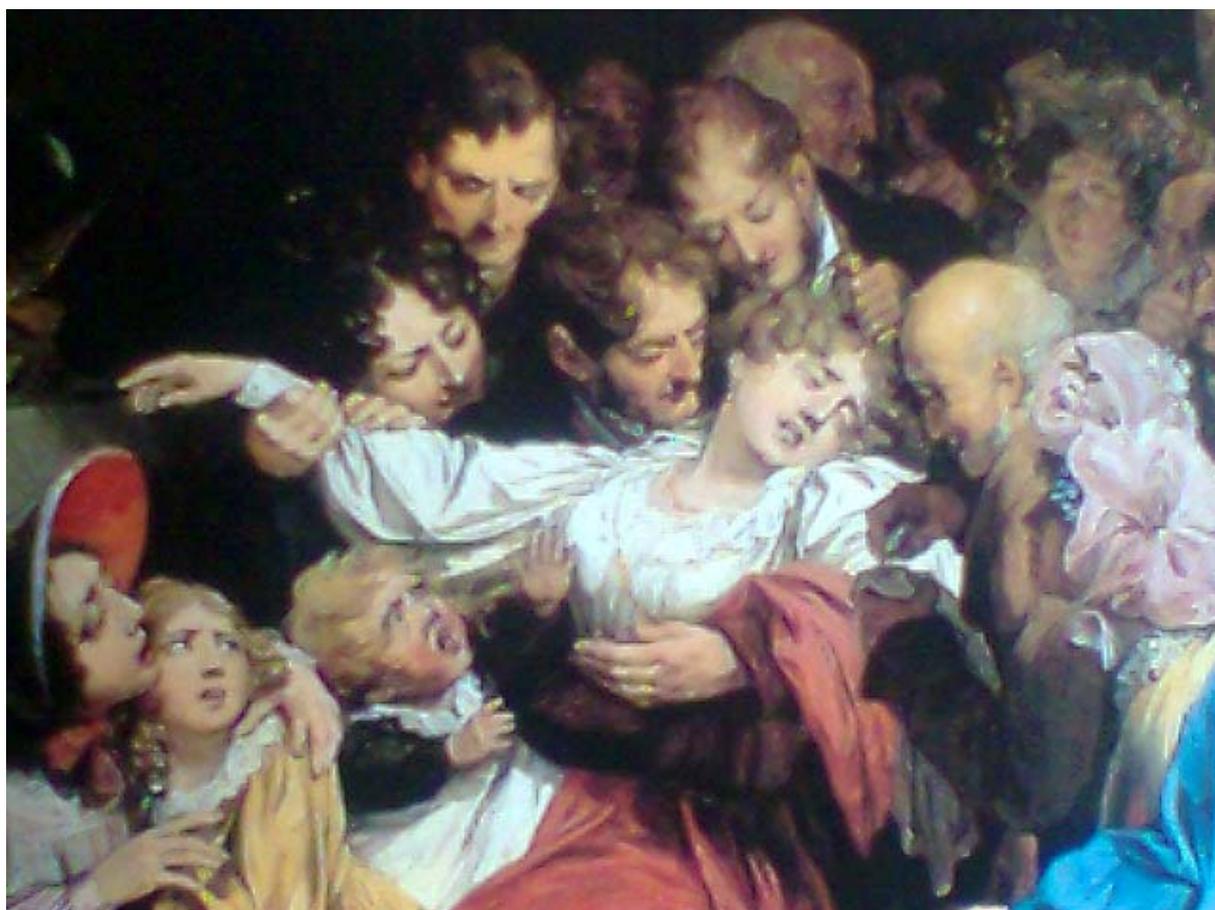
Thèse de doctorat sous la codirection de
M. Christian Biet et de M. Gilles Cohen Tannoudji.

ANNEXES

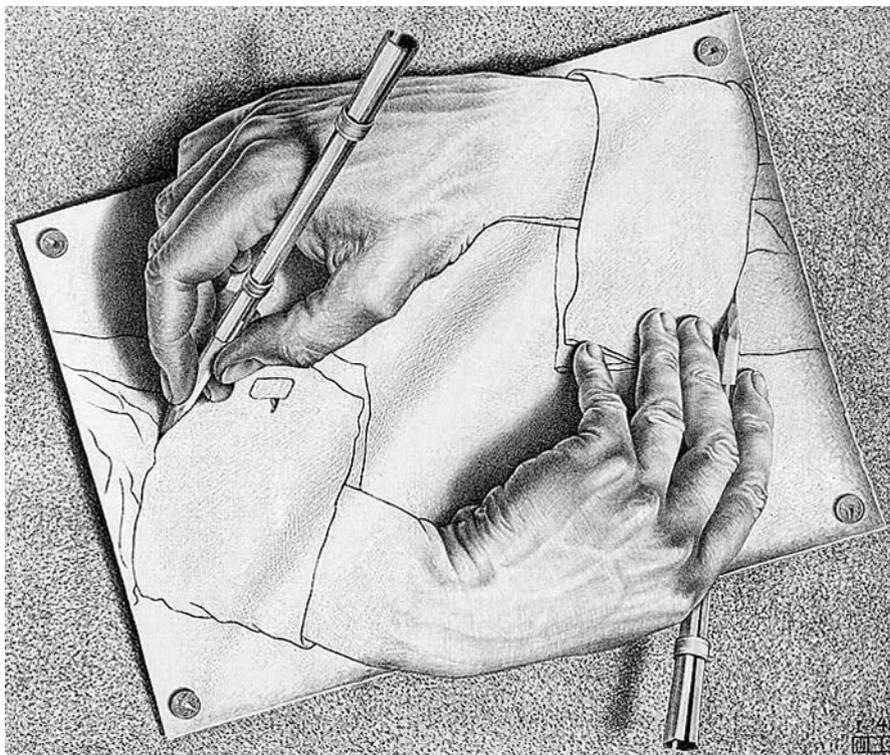
1. – *LA PASSION ET LA RESURRECTION DE NOTRE SEIGNEUR JESUS-CHRIST. JOUEE A VALENCIENNES EN 1547.*



2. – BOILLY, *L'EFFET DU MELODRAME*, VERS 1820.



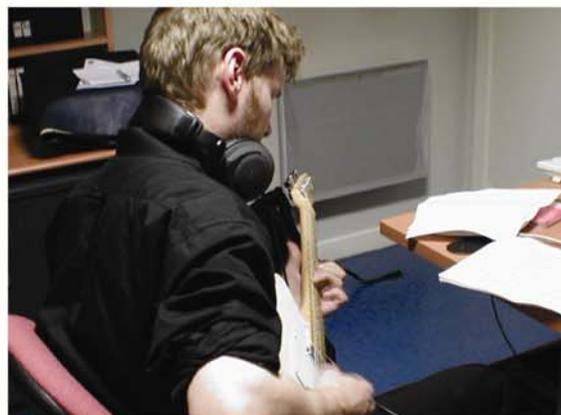
3. – M. C. ESCHER, *MAINS SE DESSINANT*, 1948.



4. – PETER BROOK, *L'HOMME QUI*, 1992.



5. – MAETERLINCK, *LES AVEUGLES*, MIS EN ONDE PAR Y. BRESSAN,
2004.



Les Aveugles, M. Maeterlinck, Mise en onde Radio-web de Y. Bressan
sur le 102.9 FM et, simultanément, sur le site Internet d'e-toile, 2004.

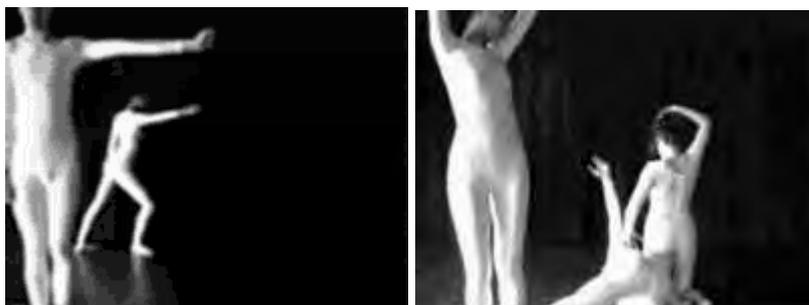
6. – *CHORE-CARRE 1*. DIRECTION GENERALE ET CREATION ELECTRONIQUE :
Y. BRESSAN. DIRECTION ARTISTIQUE : C. HUET. 1999.



Répétition et sur Internet

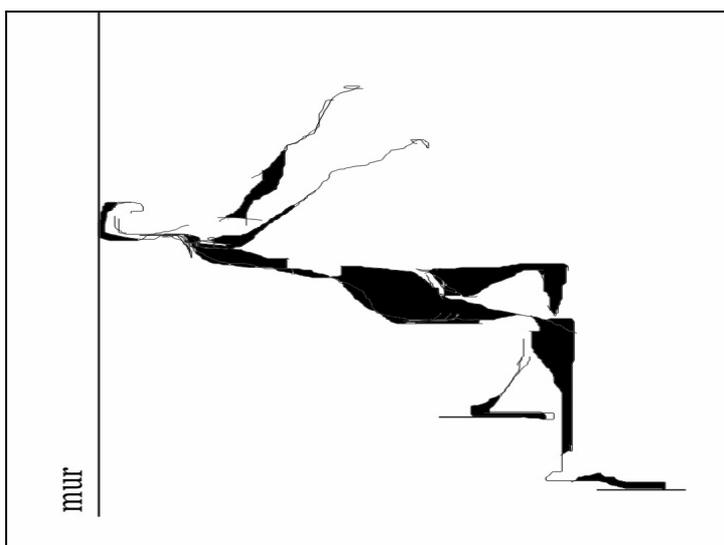


Sur le plateau



Sur Internet

7. – EXEMPLES DE CROQUIS DE DEVELOPPEMENTS CHOREGRAPHIQUES
PROPOSES AUX INTERNAUTES (CROQUIS REALISES PAR C. HUET).



8. – *LE MARTYRE*, ADAPTATION ET MISE EN SCENE Y. BRESSAN, E-TOILE,
« LA FABRIQUE DE THEATRE », STRASBOURG, NOVEMBRE 2000.



Dispositif technique du régisseur lumière.



Sur scène, Y. Bressan.



Sur scène, Y. Bressan.



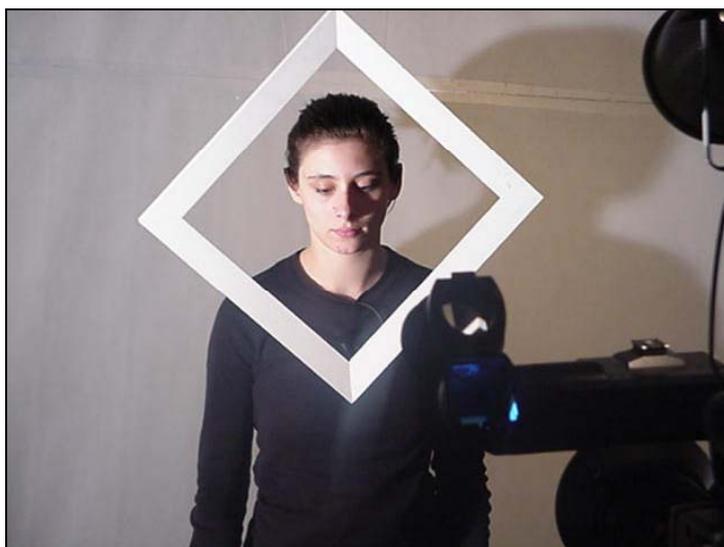
Sur scène (vue de derrière le dispositif technique)

9. – *COTE NOIR/COTE BLANC*,

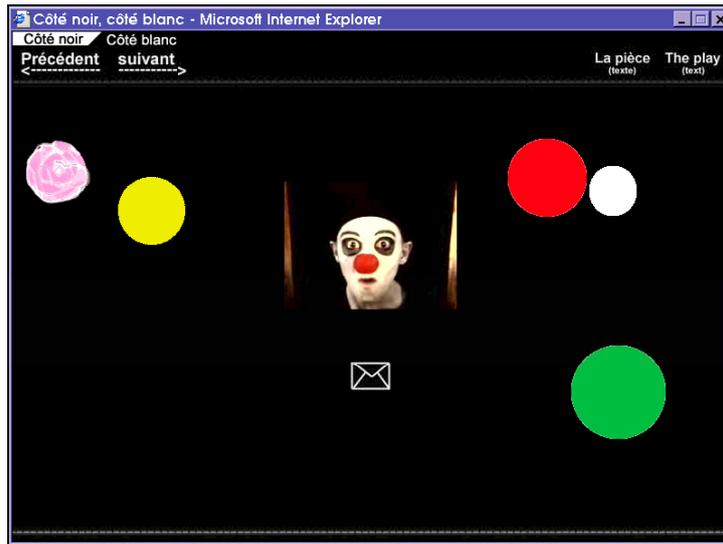
TEXTE ET MISE EN SCENE : C. HUET ; CREATION ELECTRONIQUE : Y. BRESSAN,
E-TOILE, « LA FILATURE », SCENE NATIONALE DE MULHOUSE, NOVEMBRE 2001.



C. Huet, C. Tartarin. Répétition, vue depuis la régie.



C. Tartarin, répétition, vue depuis le plateau.



Capture d'écran du spectacle.

LE FANTOME. – Cliquez tous sur le point rouge !

(Le porte-voix rentre dans la barre d'outils.

Dans le même temps, un point rouge apparaît à droite de la fenêtre vidéo.)

Page web 4.

(Si le spectateur clique dessus, il tombe sur Dialogue de la mode et de la mort de Giacomo Leopardi.)

ÉCRIT. – Lisez ce beau dialogue, vous perdrez le fil de l'histoire.

La Mode : Madame la Mort, Madame la Mort !

La Mort : Attends que ce soit l'heure ; je viendrai sans que tu m'appelles...)



Capture d'écran du spectacle.



Capture d'écran du spectacle.



Sur scène durant le spectacle



Sur scène durant le spectacle



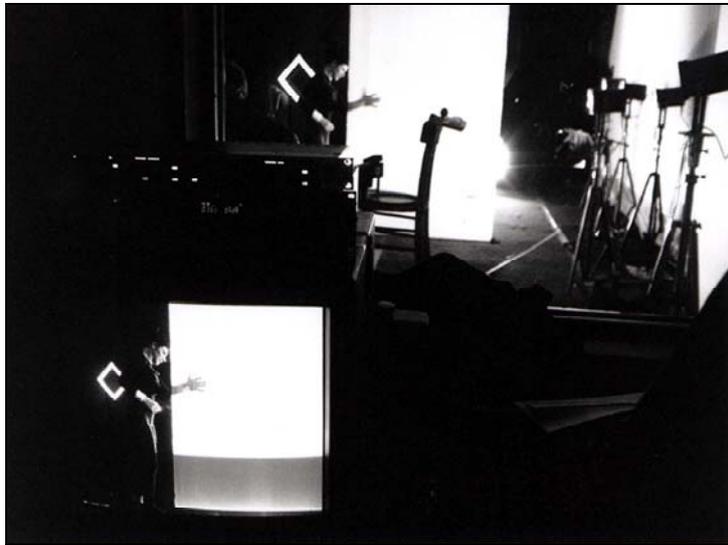
Sur scène durant le spectacle



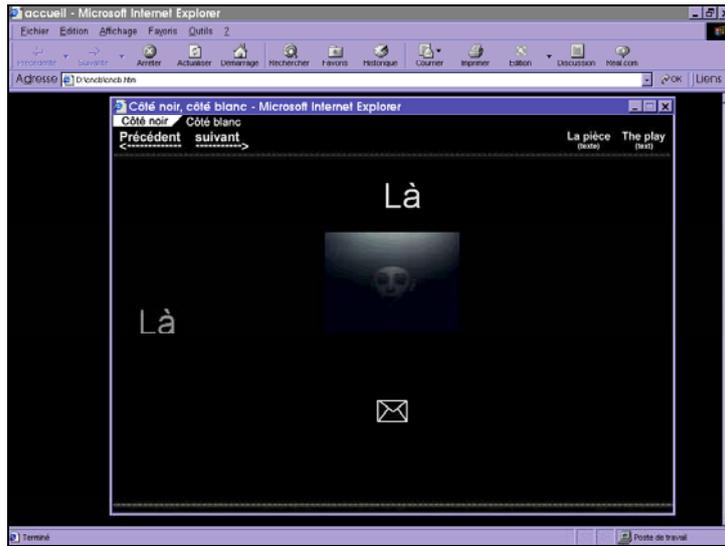
Capture d'écran du spectacle.



Vue du dispositif scénique.



Vue du dispositif scénique. (Répétition).



Capture d'écran du spectacle.



Capture d'écran du spectacle.



Capture d'écran du spectacle (durant l'entracte).



C. Tartarin, répétition, vue depuis le plateau.

10. – *COTE NOIR/COTE BLANC*, TEXTE ET EQUIPE.



Une expérience théâtrale sur Internet
Ecriture et mise en scène de C. Huet
Création électronique de Y. Bressan

PERSONNAGES.

LE FANTOME, voix en direct.

VOIX OFF (D'EN HAUT), la barre d'outils, voix off d'homme.

VOIX OFF (D'EN BAS), la barre de statut, voix off de femme.

VOIX EN DIRECT.

ÉCRIT.

LIEN HYPERTEXTE.

VOIX OFF.

ÉCRIT, LIEN HYPERTEXTE, LE FANTOME, VOIX OFF, VOIX EN DIRECT.

Page web 1.

ÉCRIT. – Un espace se dédouble,

Un devient deux.

LIEN HYPERTEXTE. – Entrez.

Page web 2.

LE FANTOME. – Où suis-je ?

ÉCRIT. – Là.

ÉCRIT. – Là

ÉCRIT ET VOIX OFF. – Plutôt là.

LE FANTOME. – Ici.

(Une silhouette se dessine en ombre chinoise.

Un écran de mire la suit.)

VOIX EN DIRECT. – Un espace carré.

Plutôt rectangle.

Enfin, à angles droits, c'est sûr.

I

LE FANTOME, ECRIT, VOIX OFF (D'EN-HAUT), VOIX OFF (D'EN-BAS),
VOIX OFF, VOIX EN DIRECT.

LE FANTOME. – Par où puis-je sortir ?

ÉCRIT. – Il n'y a pas de sortie.

LE FANTOME. – Je veux sortir !

(Tentative de fuite, ponctuée par un métronome.)

Sortir.

Je ne peux sortir ?

ÉCRIT. – Ni par là, ni par là.

(Ils s'écrivent simultanément de part et d'autre de la fenêtre vidéo, sur la page web.

Le regard du fantôme suit la direction de chaque « ni par là ».)

LE FANTOME. – Suis-je enfermé ?

(Il regarde autour de lui, sur les côtés, en dessous, au-dessus.)

LE FANTOME. – Qu'est-ce que c'est que toutes ces lumières grises ? En dessous, au-dessus...

Qu'y a-t-il d'écrit ?

ÉCRIT. Précédent.

(Descend depuis la barre d'outils, à gauche de la fenêtre vidéo ; il s'arrête en haut de celle-ci, clignote deux fois et disparaît.)

LE FANTOME. – Précédent quoi ?

(Un porte-voix sort de la barre d'outils, à l'angle gauche de l'écran.)

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Clique sur moi, tu verras... Ha, haaaa !

(Le porte-voix rentre dans la barre d'outils.)

LE FANTOME. – Cliquer, mais c'est quoi ? Ça sert à quoi ? Et qui es-tu ?

(S'adressant aux spectateurs.) Vous savez-vous ? Alors faites-le, ça...cliquez, allez sur
PRE-CE-DENT... c'est son nom, non ?

Page web 3.

(Si le spectateur clique sur précédent, il tombe sur une page sur laquelle il trouve.)

ÉCRIT. – Espace à facettes.

VOIX OFF. – Cliquez sur suivant.

(Si le spectateur clique sur suivant, il retombe dans la salle, lorsque celle-ci est chargée.)

VOIX OFF. – Téléchargement terminé.

(S'il ne clique pas sur suivant, il a trois solutions : rester sur la page, retrouver le chemin de la salle ou sortir.)

LE FANTOME. – De toutes façons, moi, je ne peux pas faire ça. Je ne suis pas là, chacun chez soit.

Et chez moi, je n'y suis même pas.

(L'espace est vide.

Une main noire entre tout prêt de nous. De son index blanc, elle clique sur une souris imaginaire. Ils passent.

Notre fantôme entre au loin, de dos. Il est face à un cadre carré blanc de travers. Il s'en détourne et part à la découverte de l'espace dans lequel il se trouve. Il en inspecte la rectitude et les angles.

Il ne parvient pas à en franchir les limites. À chaque fois qu'il tente de sortir, elles le repoussent à l'intérieur.

L'espace refuse de se vider à nouveau.

Épuisé par sa tentative de fuite, il s'écroule au centre de la scène et boude face à la caméra, avant de fuir en lui-même, sous la forme d'une boule.)

VOIX OFF (D'EN-HAUT). – Il est complètement perdu.

VOIX OFF (D'EN-BAS). – On pourrait l'aider un peu.

(Deux porte-voix sortent simultanément de la barre d'outils et de la barre de statut.)

LES DEUX, *en chœur*. – Regarde en face de toi !

(Le fantôme sort subitement de son recroquevillement et fixe l'objectif.)

Les porte-voix rentrent dans leur barre respective.)

ÉCRIT. – Cyber (*glissant depuis les lumières grises du haut vers celles du bas*).

LE FANTOME. – Cyber...mais oui !

(Le fantôme se lève comme s'il avait reçu une révélation. Il se dirige vers la caméra et en referme l'objectif.)

VOIX EN DIRECT. – Web, net, toile, réseau, e-économie, non e-business, e-cole, ça, heu... c'est ...e-learning pour les cyberjeunes électroniques : cybermecs et cyberfilles du troisième millénaire ! Cybercafé, cyberculture, cyberthéâtre, cyberceci, cybercela, cybertruc et machin truc ; cybermonde, oui, c'est ça, cyberespace : cybervie, bien sûr.

ÉCRIT. – Et vous, où êtes-vous ?

II

VOIX OFF (D'EN-HAUT), VOIX OFF (D'EN-BAS), LE FANTOME, ÉCRIT,
LIEN HYPERTEXTE, VOIX OFF, VOIX EN DIRECT.

(Des petites pièces de bois qui tombent dans un plateau en métal se font entendre.

Plan sur des dés à six faces noirs et blancs, jetés sur le plateau. Ils sont ramassés et rejetés plusieurs fois de suite.

Une balle rouge tombe après un jet de dés. Les dés ne seront plus jetés ensuite.)

(Un porte-voix sort de la barre d'outils.)

VOIX OFF (D'EN HAUT). – N'aie pas peur, ramasse-le, ça ne tombe pas du ciel !

(Le porte-voix rentre dans la barre d'outils.

Une autre balle rouge descend au milieu du champ, face à la caméra, elle reste suspendue en l'air.

Le fantôme rentre dans le champ et s'en saisit délicatement.

Le porte-voix sort de la barre d'outils.)

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Mais prends-la !

(Il la prend.

Le porte-voix rentre dans la barre d'outils.

Un porte-voix sort de la barre de statut.)

VOIX OFF (D'EN BAS). – Mets-la !

(Le porte-voix rentre dans la barre de statut.

Le fantôme interloqué met la balle sur son nez, il se redresse d'un coup, s'affaisse puis se tient droit comme un soldat au garde-à-vous devant son supérieur.

Ses mains en écouteur, il écoute quelques chuchotements venus d'en haut.

Un porte-voix sort de la barre d'outils, juste au-dessus de la fenêtre vidéo.)

VOIX OFF (D'EN-HAUT). – Bzzzz...

LE FANTÔME. – Cliquez tous sur le point rouge !

(Le porte-voix rentre dans la barre d'outils.

Dans le même temps, un point rouge apparaît à droite de la fenêtre vidéo.)

Page web 4.

(Si le spectateur clique dessus, il tombe sur Dialogue de la mode et de la mort_de Giacomo Leopardi.)

ÉCRIT. – Lisez ce beau dialogue, vous perdrez le fil de l'histoire.

La Mode : Madame la Mort, Madame la Mort !

La Mort : Attends que ce soit l'heure ; je viendrai sans que tu m'appelles...)

LE FANTÔME. – Cliquez sur le point jaune !

(Si le spectateur clique, le point jaune tourne sur lui-même et s'évapore.

Le fantôme, gainé de plus belle, lance des ordres d'une façon de plus en plus déterminée.)

LE FANTÔME. – Cliquez sur le point blanc !

Page web 5.

(Si le spectateur clique sur le point blanc, il tombe sur une page toute blanche, un mot est écrit en noir au centre :)

LIEN HYPERTEXTE. – Là-bas.

Page web 6.

(Si le spectateur clique sur « Là-bas », il tombe sur une nouvelle page toute blanche, un mot est écrit en noir au centre :)

LIEN HYPERTEXTE. – Là.

(S'il ne clique pas sur « Là-bas », il a trois solutions : rester sur la page, retrouver le chemin de la salle ou sortir.)

Page web 7.

(Si le spectateur clique sur « Là », il tombe sur une nouvelle page toute blanche, un mot est écrit en noir au centre :)

LIEN HYPERTEXTE. – Ici.

(S'il ne clique pas sur « Là », il a trois solutions : rester sur la page, retrouver le chemin de la salle ou sortir.

Si le spectateur clique sur « Ici », il revient à la salle de spectacle.

S'il ne clique pas sur « Ici », il a trois solutions : rester sur la page, retrouver le chemin de la salle ou sortir.)

LE FANTÔME. – Cliquez sur le point rose !

(Si le spectateur clique sur le point rose, le point se transforme en rose, puis disparaît.

Le fantôme entre dans une furie qu'il ne peut plus contenir.)

LE FANTÔME. – Cliquez sur le point vert !

Page web 8.

(Si le spectateur clique sur le point vert, il tombe sur une page au centre de laquelle attend une souris verte, quelques secondes après...)

VOIX OFF. – Une souris verte, qui courrait dans l'herbe, je ...

[À la fin de la chanson, la page revient automatiquement à la salle de spectacle.

Si le spectateur n'a cliqué sur aucun point, ils sont tous intacts sur l'écran de l'ordinateur.]

(Au sommet de sa rage, d'un mouvement brusque, le fantôme fait tomber la balle rouge de son nez.

Les points affichés sur l'écran disparaissent un par un.

Le fantôme, loin de pouvoir répondre au garde-à-vous de fin de mission, est complètement décontenancé. Il s'écroule par terre.

Le bruit des dés retenti à nouveau.

Ecran de mire.

Le porte-voix de la barre d'outils sort.)

VOIX OFF (D'EN HAUT). – On ne l'a pas avancé.

(Celui de la barre de statut sort aussi.)

VOIX OFF (D'EN BAS). – On l'a complètement perdu.

(Les deux porte-voix rentrent dans leur barre respective.)

VOIX EN DIRECT. – Le carré et ses angles droits ne sont pas moins ouverts que le cercle.

ÉCRIT. – Et vous, êtes-vous là ?

III

VOIX EN DIRECT, LE FANTOME, VOIX OFF (D'EN-HAUT), VOIX OFF (D'EN-BAS), ÉCRIT.

VOIX EN DIRECT. – Moi, je suis ici.

(La mire se lève, une balle en ombre chinoise se balance de gauche à droite.

Notre fantôme de personnage entre sur scène, dos à nous. Il traverse l'espace, au loin, en même temps qu'il décrit un mouvement circulaire de tout son bras. Après un aller-retour, il sort.

Le fantôme entre à nouveau.)

LE FANTOME. – Qui est là ? Y a-t-il quelqu'un ?

(Il regarde loin autour de lui, il scrute l'horizon, sa main en pare-soleil au-dessus des sourcils.)

LE FANTOME. – Hou, ou..., hou, ou... ! Il y a quelqu'un ? Hou, ou... !

(Lance-t-il au hasard dans toutes les directions, sans autre réponse que l'écho de sa propre voix.

Il appelle par delà les limites de l'espace dans lequel il se trouve en se rapprochant de plus en plus de nous, jusqu'à arriver tout prêt. Il appelle dans l'objectif de la caméra, puis frappe sur le verre, comme si c'était une porte.

Aucune réponse.

Les deux porte-voix sortent simultanément de la barre d'outils et de la barre de statut.)

VOIX OFF (D'EN HAUT) et VOIX OFF (D'EN BAS), *en chœur*. – Nous, nous sommes là.

LE FANTOME. – Où là ? *(s'écrit-il en même temps qu'il regarde autour de lui.)*

VOIX OFF (D'EN HAUT) et VOIX OFF (D'EN BAS), *en chœur*. – Ici.

LE FANTOME. – Ici ou là ?

VOIX OFF (D'EN HAUT) et VOIX OFF (D'EN BAS), *ensemble et respectivement :*

– Au-dessus de toi !

– En dessous de toi !

(Le fantôme éberlué scrute le sol et le plafond. Il tente même de sonder l'espace vide qui l'entoure.

Sans succès.)

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Nous sommes les lumières grises, juste là.

VOIX OFF (D'EN BAS). – À côté.

LE FANTOME. – Vous êtes loin. Là-bas.

(Il regarde successivement au-delà du ciel et de la surface de la terre.

VOIX OFF (D'EN HAUT) et VOIX OFF (D'EN BAS), *en chœur*. – Non, juste là. Presqu'ici.

LE FANTOME. – Alors, je suis où moi ?

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Tu es ailleurs.

LE FANTOME. – Ailleurs où ?

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Avec toi.

VOIX OFF (D'EN BAS). – Entre nous.

LE FANTOME. – Depuis quand suis-je ici ?

VOIX OFF (D'EN HAUT). – Pas encore une heure.

LE FANTOME. – Et vous ?

VOIX OFF (D'EN HAUT) et VOIX OFF (D'EN BAS), *en chœur*. – Oh ! Bien avant toi !

LE FANTOME. – Ah...

(Les porte-voix rentrent dans leur barre respective.

Le fantôme déconfit reste seul.

Après un bref parcours dans l'espace, il se place derrière l'écran blanc. Sa silhouette apparaît en ombre chinoise.

Il disparaît dans la pénombre.)

ÉCRIT. – Avec qui êtes-vous, là ?

FIN.

ÉQUIPE DE REALISATION.

Écriture, scénographie et mise en scène
Création électronique
Le Fantôme, voix en direct
Voix off (d'en bas), voix off, page web
Voix off (d'en haut), voix off, page web
Voix off (d'en haut), voix off, page web 8
Directeur technique
Consultants techniques
Régie plateau
Assistant régie
Musique, mixage en direct
Son
Lumières

Aide à la mise en scène, vidéo

Cécile HUET
Yannick BRESSAN
Catherine TARTARIN
Anne VAUCLAIR
Grégory MARONGIO
Reinette KELLY
Joanny KRAFFT
Cédric KUNTZ et Marc ROHFRTSCH
Anne Laure MOSSIERE
Mathias STEINLEN
Alexandre PAX
Fabio SOLARE, Cécile HUET
Xavier MARTAYAN et Marc
LAPERROUZE
Yannick BRESSAN

COPRODUCTION.

La Filature, Scène nationale de Mulhouse,
E-toile,
Le C.I.C.V. Pierre Schaeffer.

PARTENAIRES.

Avec le concours
du ministère de la Culture et de la communication,
de la Région Alsace,
du Conseil Général 67,
de la ville de Strasbourg,
de Comutations.

11. – LA SERIE DES *BALS*.

Bal 1. 15 novembre 2002 au théâtre du Marché aux Grains.

Bal 2. 13 décembre 2002 à Rheinmunster (Allemagne).

Bal 3, 4 et 5. Les 29 décembre 2002, 17 janvier et 13 février 2003 au théâtre du Marché aux Grains.

Bal 6. 13 mars 2003 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

Direction artistique : Cécile HUET.

Direction chorégraphique : Louis ZIEGLER.

Création électronique, scénographie : Yannick BRESSAN (excepté *Bal 3* et *Bal 6*).

Danseurs : Marjorie BURGER-CHASSIGNET.
Yvan FAVIER.
Cyriaque KEMPF.
Brigitte MOREL.
Claude SORIN.
Bert VAN GORP.

Musique : Alexandre PAX (excepté *Bal 6*) et Joe KRENCKER (uniquement *Bal 6*).

Voix : Marie FRERING (uniquement *Bal 6*).

Programmation informatique : Yves MERLICCO et Joanny KRAFFT.

Régie lumière et plateau : Xavier MARTAYAN (excepté *Bal 3*) et Jean von CRAMER (uniquement *Bal 3*).

Régie son : Joanny KRAFFT.

Réalisation vidéo : Louis S. (excepté *Bals 1* et *6*), Yannick BRESSAN (uniquement *Bal 1*) et Cécile HUET (uniquement *Bal 6*).

Cadrage : Philippe HUTT (excepté *Bal 6*) et Laurent BRUNNER (uniquement *Bal 6*).

Streaming video : Comutations (excepté *Bal 6*) et e-toile (uniquement *Bal 6*).

Animation : Yanneck HEINTZ.

Coproduction : E-toile, Le Grand Jeu, Cité des sciences et de l'industrie de la Villette (Paris).

Partenaires : D.R.A.C. d'Alsace, Conseil régional d'Alsace, Conseil général du Bas-Rhin, Ville de Strasbourg, Action culturelle de l'université Marc-Bloch.

12. – *BAL 1.*



Sur Internet (caméras 1 et 2)



Sur Scène.

Sur Internet (caméra 1)



Sur Scène.

Sur Internet (caméra 2)

13. – *BAL 2*



Chacun des deux plateaux.



Mixage caméra 1 et 2 (Internet)

Vue Internet (caméra 2)



Vue Internet (caméra 1)

Sur le plateau

14. – *BAL 3.*



Vue Internet
(mixage caméra 1 et 2)



Vue Internet
(caméra 2)



Vue Internet (mixage caméra 1 et 2)



Vue Internet (mixage caméra 1 et 2)



15. – *BAL 4.*



Sur scène
vue de derrière la régie vidéo



Sur scène
vue public



Régie vidéo
réalisateur, Louis S.



Sur scène
vue de derrière la régie vidéo



Sur scène
équipe technique : vidéo, lumière, streaming, son

16. – *BAL 5.*



Vue Internet (caméra 1)



Vue Internet (caméra 2, mobile)



Vue Internet
mixage caméra 1 et 2



Vue Internet
caméra 2, mobile



Vue de la scène



Vue Internet (caméra 1)

17. – *BAL 6.*



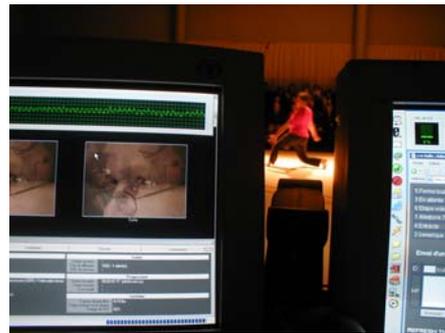
Sur scène, J. Krencker
et L. Ziegler



Sur scène la comédienne M. Frering
(assise) et C. Sorin (danseuse)



Sur scène :
vue de derrière la régie vidéo



vue de derrière la régie
Informatique, streaming

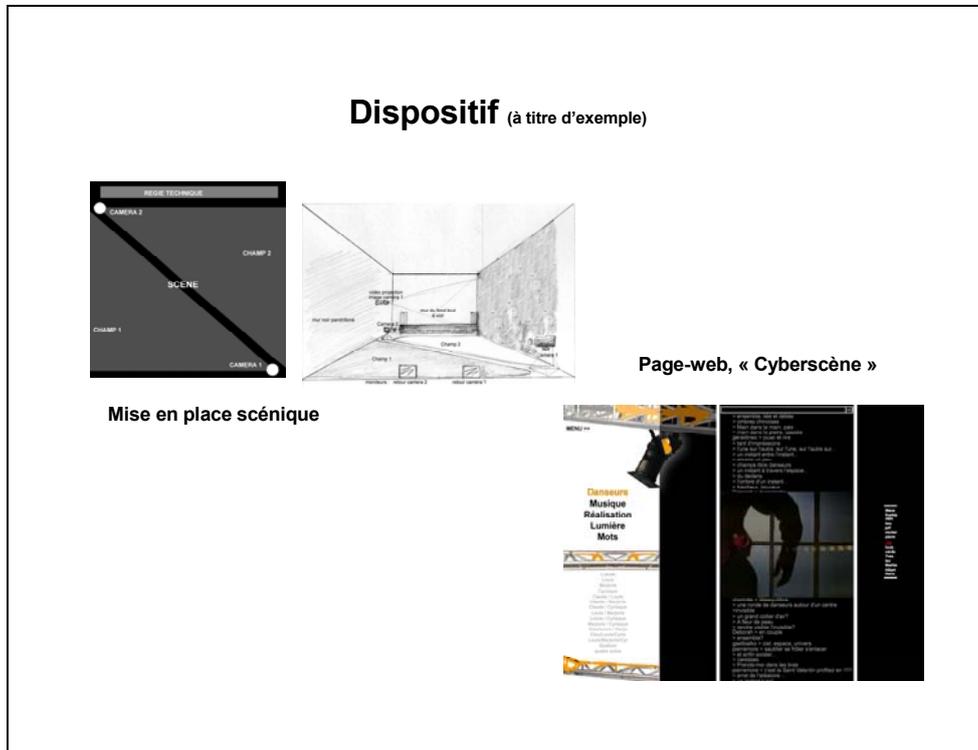


Sur scène



Public sur Intranet

18. – EXEMPLES DE CROQUIS DE DISPOSITION SCENIQUE ET
CAPTURE D’ECRAN DE L’INTERFACE INTERNET POUR LES *BALS*.



Interface web (scène-web) de *bal 5* durant le spectacle.

19. – EXTRAITS DU *CHAT* DU SPECTACLE *BAL 4, 15 H 30*

[...]

53csi7 > c'est trop court pour choisir....

54csi6 > je ne sais pas ce qu'est un solo....

55csi10 > j'ai choisi un détail....

56csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

57csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

58csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

59csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

60csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

61csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

62csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

63csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

64csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

65csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

66csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

67csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

68csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

69csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

70csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

71csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

72csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

73csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

74csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

75csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

76csi7 > j'avaisnpas bien vu « le détail » je recommence donc

77csi7 > on repart

78csi7 > on repart

79csi7 > on repart

80csi7 > on repart

81csi7 > on repart

82csi7 > on repart

83csi7 > super ca tourne bien...

84csi7 > on en redemande
85csi7 > tip top la musique
86csi7 > un gros plan après SVP
87bouxwiller > bravo a tout le monde cà tourne très bien
88bouxwiller > merci
89csi10 > le silence est d'or
90csi10 > après l'entracte on redémarre en douceur...
91csi13 > un p'tit détail sur la danseuse...
92lehmannmar > tabula rasa
93csi2 > la nbande passante faibli, plus que 8 postes
94csi2 > la nbande passante faibli, plus que 8 postes
95csi2 > la nbande passante faibli, plus que 8 postes
96csi2 > la nbande passante faibli, plus que 8 postes
97csi2 > la nbande passante faibli, plus que 8 postes
98csi2 > le chat radotte!!!!
99csi2 > c'est de mieux en mieux...bravo pour l'équilibre chorégraphie /muisque
[...]
102csi2 > ca marche du tonnerre, hein?
103lehmannmar > Beau spectacle
104csi2 > hola de l'est , comment ca se passe chez vous, côté scène?
105csi2 > ca devient vraiment rythmé et dynamique maintenant?
106csi9 > enfin à moi
107csi2 > bon l'image est encore un peu limite parfois mais le son est super...
108csi9 > c'est super !
109csi2 > tu es ou lehmannmar?
110csi2 > tu nous dis quoi pascaline, pas d'inspiration?
111csi13 > une petite traverser.....pour mieux voyager
112csi2 > choisis bien christian
113csi1 > solo demande
114csi2 > tous les internautes enn ligne peuvent-ils envoyer un chat?
115bouxwiller > la tete
116csi2 > lehmanar et schmittar vous êtes où? et que pensez-vous de ce que vous voyez
117csi15 > Youpi
118csi9 > solo mio enencore des solos

119csi9 > c'est reparticrescendo
120csi9 > 2 fois la main sur le même poste je suis trop gâté
121csi9 > et puis je m'éclate avec le chat
122bouxwiller > pour une fille
123bouxwiller > pas de garçon
124csi12 > j'adore les solos
[...]
128csi9 > détail encore des détails
129csi9 > je suis de plus en plus sous le charme
130cyber-base > cb tomblaine bj
131cyber-base > tres beau et agréable
132lehmannmar > le premier chat dans l'espace lol
133bouxwiller > sur les genoux et vite
134bouxwiller > bonjour a boux
135csi12 > c'est la course au premier sur le poste
136cyber-base > csi= cité des sciences????
137bouxwiller > le torse et le dos
138bouxwiller > fille garçon bravo
[...]

20. – EXTRAITS DU *CHAT* DU SPECTACLE *BAL 4*, 20 H 30

1bouxwiller > pour essayer... à deux.

2abatecleme > duo

[...]

4bouxwiller > tous au centre si possible

5bouxwiller > ensemble

6abatecleme > unisson

7abatecleme > traverser

8abatecleme > j'réflechis

9Yann > traversée chaotique...

10Yann > anarchique...

11Yann > le desordre regne..

12bouxwiller > un herisson, comme un

13bouxwiller > herrisson

14bouxwiller > solo

15abatecleme > duo

16Yann > minutieux..

17bouxwiller > avec les mains en douceur

18bouxwiller > exprime le gros...

19bouxwiller > plan,

20bouxwiller > planification

21bouxwiller > planifié

22bouxwiller > plante

23bouxwiller > planète

24bouxwiller > planisphère

25bouxwiller > chhuuuttttttttttt

26bouxwiller > chutttt, encore, et encore chhhuuuuurtttt

27Yann > on repart a zero...

28Yann > tout le monde dehors...

29Yann > puis rentrent a nouveau..

30bouxwiller > passionné et passionnant

31bouxwiller > vas y seul

32bouxwiller > seul

33bouxwiller > seul
34bouxwiller > du ballet
35bouxwiller > plus souple, plusde souffle
36schneiderm > pareil et différent
[...]
40schneiderm > je voudrais etre à boux
41bouxwiller > inspirez, d
42bouxwiller > l'eau
43bouxwiller > douceur
44bouxwiller > encore
45bouxwiller > encore
46bouxwiller > encore
47bouxwiller > du nerf
48bouxwiller > lachez vous
49schneiderm > violent et ruptures
50bouxwiller > et que ça saute
51bouxwiller > plus vite
52bouxwiller > encore plus vite
53Yann > mouvements saccadés
54Yann > par accoups..
55bouxwiller > oàrage
56bouxwiller > orage
57bouxwiller > traverser du desert
58bouxwiller > fevrier
59bouxwiller > accroitre
60bouxwiller > la bas
61bouxwiller > la bas
62bouxwiller > initial
63bouxwiller > lenteur
64bouxwiller > lentement
65bouxwiller > origine
66merliccoca > traverser une jungle
67merliccoca > comme ds sof2
68bouxwiller > deployer

69bouxwiller > déplier

70schneiderm > contacts

71schneiderm > porter

72merliccoca > solo

21. – EXTRAITS DU *CHAT* DU SPECTACLE *BAL 5*

- 1 > bonjour
217 > silencieux et troublé
3 > troublant certainement...
4yves > chuttt, repos, calme, douceur
5Kugel > je deux vilains
6 > si beaux pourtant
7christian > amoureux
8Kugel > le chaos précède l'ordre
9 > retour au chaos?
10pierremore > gros plan
11 > autre planète, une autre planète, dites avec vos voix, vos mots...
12pierremore > je n'ai pas trouvé les mots
13 > ils s'ordonnent, se dérobent, se construisent... ensemble...
14jeremieber > choc bruit. Enfermement et liberté. Magnétisme. Vivacité. Survie
15yves > magnétisme, autour du centre
16yves > plus de bruit, s'envoller, vivacité
17 > instant entre...
18Deborah > douceur
19 > la douce déborah
20 > grace...
21 > calme
22 > voluptée
23jeremieber > Détails, macro, organique, biologique, entropie
24bouxwiller > lentement
25bouxwiller > avec douceur, et calme
26bouxwiller > mais encore
27christian > sensualité
28christian > violence
2917 > angoisse, stress, frayeur, peur,
3017 > angoisse, stress, frayeur, peur,
31 > et tout cela électronique, bravo le challenge
3217 > Appui au sol et sur les corps, corps à coprs...

33yves > un temps, ensemble?
34yves > au delà du virtuel, actuellement.
35bouxwiller > szia szivem tudod ????
36 > ugfaezjhgfa bqsdb tudod !!
37bouxwiller > ou sur le bord !!!!!
38bouxwiller > mais également a demi
39 > un mot encore...
40charlotte > sexualitee primitive
4117 > ensemble, liée et déliée
4217 > ombres chinoises
4317 > Main dans la main, paix
4417 > main dans le platre, cassée
45géraldinec > jouer et rire
46 > tant d'impressions
47 > l'une sur l'autre, sur l'une, sur l'autre sur...
48 > un instant entre l'instant...
49 > encore un peu...
50 > champs libre danseurs
51 > un instant à travers l'espace...
52 > du dedans.
53 > l'ombre d'un instant...
54 > encore
55odile > fraicheur, douceur
56Deborah > dynamisme
57 > encore un mot...
58charlotte > desequilibre
5917 > une ronde de danseurs autour d'un centre invisible
6017 > un grand collier d'air?
6117 > A fleur de peau
62 > rendre visible l'invisible?
63Deborah > en couple
64 > ensemble?
65gaelbialko > ciel, espace, univers
66pierremore > sautiller se frôler s'enlacer

67 > et enfin exister...

6817 > caresses

6917 > Prends-moi dans tes bras

70pierremore > c'est la Saint Valentin profitez en !!!!!

71 > arret de l'aléatoire...

72 > un instant tunel...

73 > retour...

74géraldinec > envelopper un mot

75géraldinec > caresser une idée

76 > soupir d'une ombre...

77 > soupir du silence...

78 > noir

[...]

112camllebou > L'absurdité des enfants courant dans la rue...

113 - modo' - opale > droite, gauche

114 - modo' - opale > devant, derrière

115 - modo' - opale > ...

116celine&ani > rond, carré

117MaisonImag > tous ensemble au centre ! merci

118 - modo' - opale > parlez, mais parlez moi...

119 - modo' - opale > parlons nous...

120yves > chuttt...

121yves > plus de mots

122yves > un regard juste, une impression

123yves > fugace, belle...

124celinedele > Duo et entrelacements

125 - modo' - opale > dessus dessous quoi?

126MaisonImag > amour thérapeutique

127MaisonImag > frénésicosmique

128 - modo' - opale > tunel...

129schneiderm > et porter

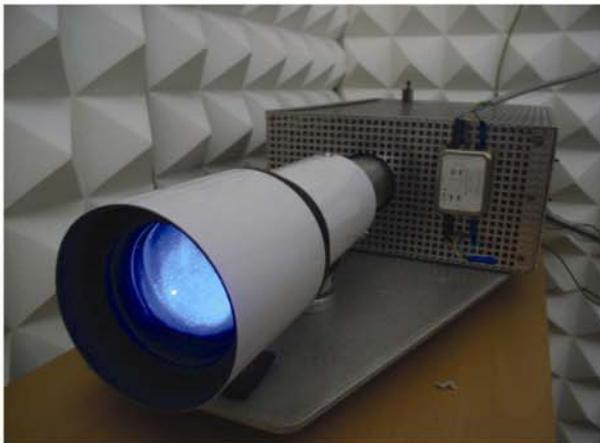
130 - modo' - opale > tunel...

131 - modo' - opale > un instant dans l'instant...

132celine&ani > immobilité

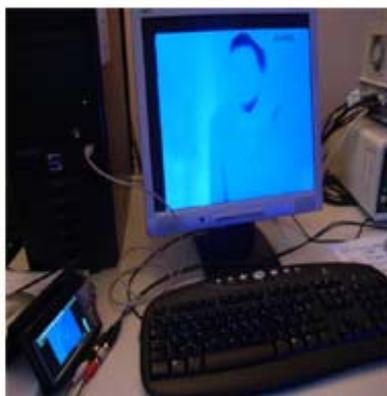
- 133yves > le sol
- 134yves > l'aiaussi
- 135celine&ani > modernité
- 136celine&ani > schizophrénie
- 137 - modo' - opale > tunnel à nouveau...
- 138 - modo' - opale > un autre monde
- 139 - modo' - opale > 10 minutes encore tunnel...
- 140 - modo' - opale > le regard seulement...
- 141 - modo' - opale > l'écoute
- 142 - modo' - opale > retour...
- 143celine&ani > deconnection
- 144celine&ani > vide
- 145 - modo' - opale > une planète...
- 146yves > un autre univers s'ouvre à nous
- 147regiskenne > présence
- [...]
- 158 - modo' - opale > bonheur ensemble...
- 159MaisonImag > dexterite meritee
- 160MaisonImag > athletisme
- 161MaisonImag > violence dosee
- 162MaisonImag > decollage immediat
- 163MaisonImag > envol malicieux
- 164MaisonImag > zenith zenith
- 165celine&ani > apesanteur
- 166celine&ani > tourbillon de pensées

22. – DISPOSITIF TECHNIQUE (SCANNER)



Dispositif technique (scanner)

23. – DISPOSITIF TECHNIQUE
(SALLE DES ACQUISITIONS NEUROLOGIQUES ET CARDIAQUES)



Dispositif technique de la salle des
acquisitions neurologiques et cardiaques

24. – DISPOSITIF TECHNIQUE (PLATEAU)



Dispositif technique plateau

25. – QUESTIONNAIRE POST-EXPERIENCE
DE LA MISE EN EVIDENCE DU *PRINCIPE D'ADHESION*

Nom, Prénom :

Âge :

Sexe :

Numéro de téléphone :

Mail :

1. – Avez-vous suivi sur toute la durée :
 La pièce de théâtre ?
 Le court métrage ?
2. – Vous êtes-vous assoupi durant la condition contrôle ?
3. – En reVISIONnant la représentation, notez ci-dessous les endroits où vous avez eu une impression forte de « réalité » :
4. – Avez-vous réussi à faire abstraction du lieu où vous vous trouviez lors de la représentation ?
5. – Vous êtes-vous senti parfois ou totalement face à une pièce de théâtre « traditionnelle » ?
 Si « parfois » à quel(s) moment(s) de la pièce ?
6. – Avez-vous eu des sentiments forts lors de la représentation ?
 Si oui, quel(s) sentiment(s) et à quel(s) moment(s) de la pièce ?
7. – Avez-vous pensé voir le personnage d'Onysos et non le comédien ?
 Si oui, à quel(s) moment(s) en particulier ?
8. – Vous êtes-vous senti « transporté » dans le monde représenté ?
 Si oui, à quel(s) moment(s) en particulier ?
 Si non, pourquoi ?
9. – Avez-vous été gêné par le dispositif technique ?
 Si oui :
 Durant toute la représentation ?
 À quel(s) moment(s) en particulier ?
10. – Le dispositif technique (représentation en direct à distance) a-t-il pu contribuer à votre adhésion au représenté ou au contraire vous a-t-il rendu plus difficile le processus d'adhésion ?
11. – Avez-vous ressenti une différence dans l'adhésion au direct de la pièce de théâtre et l'adhésion à la fiction du court métrage ?
 Si oui, de quel ordre était cette différence ?
12. – Avez-vous apprécié la représentation ?
 Pourquoi ?

Merci de votre participation et de votre engagement dans cette étude.

26. – STORY-BOARD DE LA MISE EN SCENE, PAR Y. BRESSAN, D' *ONYSOS LE FURIEUX*,
LORS DE LA MISE EN EVIDENCE DU *PRINCIPE D'ADHESION*



1



2



3



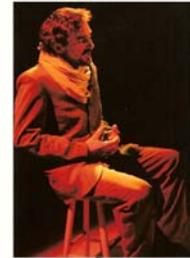
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

**27. – TABLEAUX DES EVENEMENTS THEATRAUX,
VETIR CEUX QUI SONT NUS, MIS EN SCENE PAR S. BRAUNSCHEWIG
 LE 23 SEPTEMBRE 2006 A PARTIR DE 19 H 55, « TIME CODES »**

Temps de la pièce.	Événements théâtraux.
00.00.00	T0, T8.
00.00.15	T1, T8
00.01.00	T9, T11
00.01.03	T2, T9
00.01.16	T9, T12
00.01.22	T2, T9
00.02.27	T2, T9, T11
00.02.41	T2, T9, T13
00.02.47	T2, T9, T14
00.02.50	T4, T9
00.02.54	T4, T9, T13
00.03.23	T4, T9, T14
00.04.33	T6, T9
00.05.17	T9, T15
00.06.16	T9, T16
00.13.02	T6, T7, T9
00.14.00	T6, T9, T13, T14, T16
00.16.27	T4, T9, T15
00.18.49	T5, T7, T9, T16
00.20.04	T5, T9, T16
00.21.21	T4, T9, T16
00.25.04	T4, T7, T9, T16
00.26.44	T4, T9, T14, T15
00.28.05	T4, T5, T7, T9, T13
00.29.18	T7, T9, T14, T15, T16
00.31.23	T5, T7, T9, T15, T16
00.34.05	T4, T5, T9, T14, T15
00.35.13	T4, T9
00.37.02	T4, T5, T6, T7, T9, T14, T16
00.39.59	T4, T9, T14
00.41.37	T4, T9, T15
00.43.34	T5, T9, T14, T15
00.44.45	T0, T15
00.45.32	T5, T7, T14, T15

Temps de la pièce.	Événements théâtraux.
00.48.08	T0, T1, T4, T8, T9, T11, T13
00.50.37	T9, T13, T14
00.51.54	T4, T9, T11, T13, T14, T15, T16
00.53.42	T9, T14, T15, T16
00.57.11	T4, T9
01.00.39	T4, T9, T14
01.01.06	T4, T5, T8, T9, T11, T13
01.04.40	T2, T4, T5, T6, T9, T16
01.08.17	T2, T5, T6, T9, T16
01.10.21	T2, T4, T5, T9, T14, T16
01.14.37	T4, T5, T7, T9, T15, T16 (sexe)
01.20.58	T4, T9, (explications T6)
01.27.50	T6, T13
01.31.39	T0, T8, T13
01.33.15	T5, T9, T15, T16
01.36.31	T4, T5, T9, T14, T16
01.39.50	T4, T5, T6, T7, T9, T14, T16
01.43.56	T16 (important)
01.46.21	T4, T9, T14
01.48.54	T4, T5, T9, T14, T15
01.52.57	T2, T3, T4, T5, T9, T11, T14
02.00.43	T0, T8

Légende des événements :

T0 : Scène vide.

T1 : Entrée personnage (seul en scène).

T2 : Mouvement groupe de personnage (plus de 2).

T3 : Voix faibles.

T4 : Voix normales.

T5 : Voix fortes.

T6 : Cri.

T7 : Mouvement très dynamique personnage(s).

T8 : Lumière très faible.

T9 : Lumière normale.

T10 : Lumière forte.

T11 : Effet théâtral.

T12 : Personnage seul en scène.

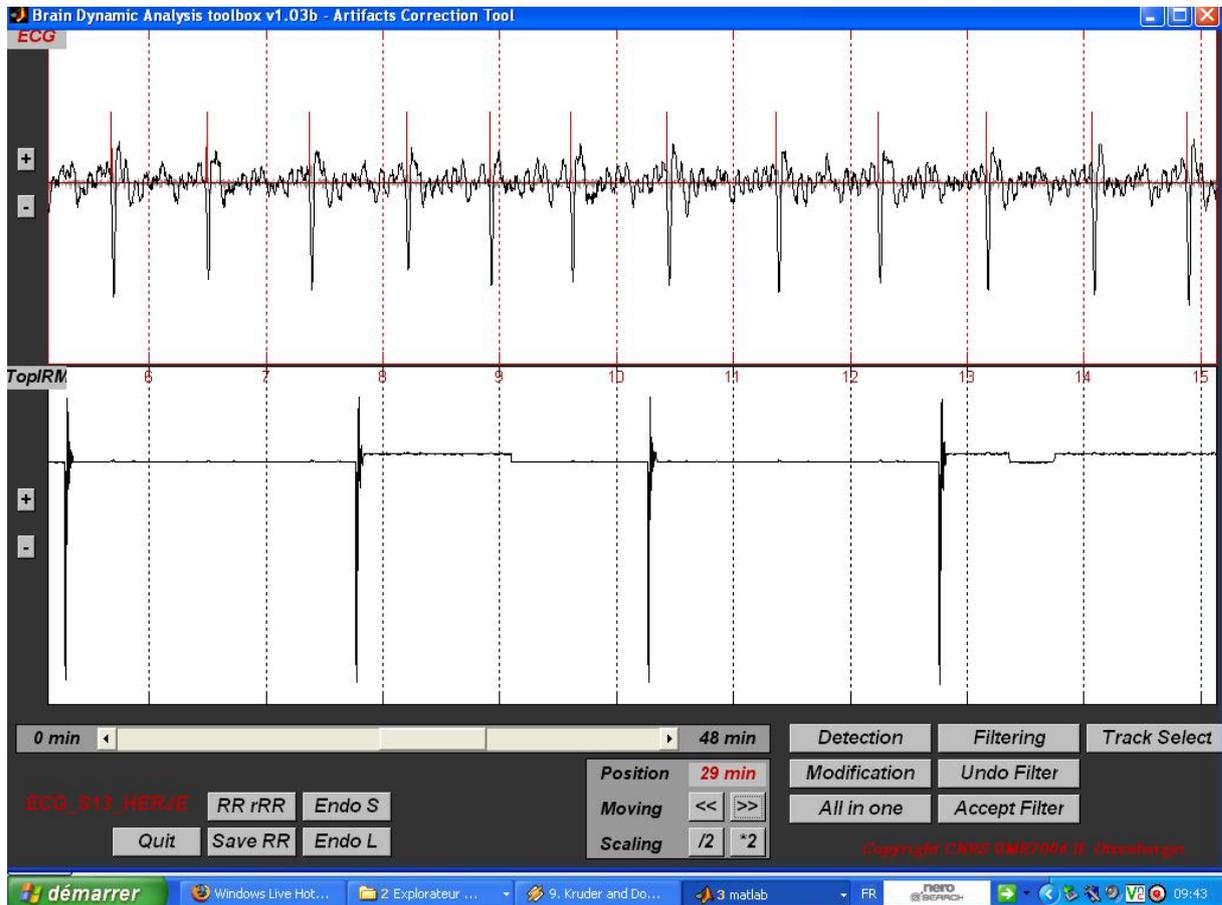
T13 : Son off.

T14 : Entrée personnage(s) (plusieurs en scène).

T15 : Sortie personnage(s).

T16 : Effet textuel (repéré par réaction du public, mot d'esprit, ironie, narration particulièrement pathétique, cruelle, drôle ou triste).

28. – ACQUISITION DES DONNEES CARDIAQUES (E.C.G.) DANS LE SCANNER (2T.) SIMULTANEMENT AUX IMAGES IRMF (TOP IRM)



Détection automatique, avec vérification visuelle, des intervalles RR pour l'analyse des variations dynamiques du rythme cardiaque.

**29. – ENTRETIEN AVEC ANDREE PASCAUD,
RESPONSABLE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC
DU THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG, 13 JUILLET 2007**

Y.B. : Que pensez-vous que puisse apporter cette expérience au théâtre ?

A.P. : Je pense immédiatement à des travaux de gens de théâtre qui ont à faire avec la science. Je pense, entre autres, à Jean-François Peyret qui s'est intéressé à Sophie Kowalevskaja une mathématicienne russe, qui va travailler, aussi, autour de Galilée, qui a travaillé avec le scientifique Alain Prochiantz sur *La Génisse et le pythagoricien*. Peut-être quelqu'un comme ça pourrait être intéressé par ce type d'expérience.

Y.B. : Le théâtre porte-t-il en lui une forme d'identification ou, à plus justement parler, une adhésion au représenté ?

A.P. : Je me range plus du côté de l'adhésion. Bien sûr que l'on projette des choses sur la scène lors de la représentation. Par exemple, une des grandes émotions que j'ai eues au théâtre, c'était lors d'un spectacle de Kantor. Quand le spectacle commençait, une porte s'ouvrait en fond de scène et les comédiens entraient. À ce moment-là, c'était une humanité entière qui arrivait. J'ai eu l'impression de voir se lever des générations, vraiment. On est là, précisément dans une adhésion totale et certainement pas dans une identification. Peut-être y a-t-il eu certains spectateurs qui ont réagi très violemment, qui se sont identifiés mais ça reste assez rare. L'adhésion me semble mieux correspondre à un état habituel au théâtre.

Y.B. : Pensez-vous que le public puisse croire à la représentation ?

A.P. : Il y a des spectacles qui ont joué là-dessus, sur illusion/réel. Je me souviens, c'était sur *Comment construire un univers ?* de Philip K. Dick. La mise en scène jouait beaucoup sur illusion et réel, avec des bruits. Par exemple, on entendait un bruit d'autocar, la scène donnait presque sur le trottoir (réel) qu'on voyait au travers d'une vitre. Il y avait effectivement un autocar qui passait, avec des têtes de Mickey qui apparaissaient. Il y avait des bruits de pompier et on ne savait pas si les sons faisaient partie du spectacle ou étaient à l'extérieur. Ça jouait beaucoup là dessus et ça réussissait. Ici, au T.N.S., dans mon travail, des gens m'ont déjà dit combien ils ont été terrorisés ou bousculés par ce qu'ils avaient vu.

Y.B. : Y-a-t-il dans ces effets de théâtre sur le public, des moments récurrents ou que vous avez identifié comme habituels ?

A.P. : On est là, au T.N.S., dont le directeur Stéphane Braunschweig, pense probablement, comme tout le monde, qu'il est facile de faire pleurer ou rire mais que ce n'est pas le plus intéressant. Il est plus intéressant de parler d'abord à l'esprit et que l'émotion vienne dans un second temps. Les spectacles de Stéphane Braunschweig ne tirent pas les larmes. Ils peuvent faire rire parce qu'il fait appel à l'humour car, me semble-t-il, on est plus disponible dans un climat d'humour que de drame. Donc, il cherche toujours la légèreté. Même dans *Brand*, au quatrième acte, qui était épouvantable, où mourraient femme et enfant de *Brand*. Je me souviens de l'acteur Philippe Girard qui disait, « il va bien falloir que l'on trouve quelque chose pour faire rire les gens parce qu'on ne les tiendra pas jusqu'à la fin du cinquième acte ». Lorsqu'il disait « tenir », il s'agissait, bien sûr, de tenir les gens en haleine.

- Y.B. : Paradoxalement, Claude Régy tient ses spectateurs des heures sous tension, pourtant nous sommes parfois, dans ses spectacles, plongés dans les ténèbres, et parfois même au sens littéral comme dans son *Mélancholia théâtre* ; pourtant, le voyage théâtral, quasi métaphysique, lors de ces spectacles, est extraordinaire.
- A.P. : Le deuxième spectacle auquel je pensais est, effectivement, un spectacle de Régy. C'était une pièce de Maeterlinck, *Intérieurs*, avec un mur de comédiens qui nous tournaient le dos. Là, je me souviens vraiment de mon adhésion, je me sentais comme happée. Lors d'un autre spectacle de Régy *La Mort de Tintagiles*, j'ai eu l'impression de voir l'intérieur de ma tête, très concrètement.
- Y.B. : Si un événement théâtral est corrélé à un événement physiologique, pensez-vous que ce peut être une piste pour comprendre l'émergence de la réalité théâtrale ? Il s'agit bien là de l'évolution dynamique cardiaque et non d'un « simple » changement de fréquence.
- A.P. : Vous pensez que ces évolutions physiologiques peuvent dire autre chose que les perceptions conscientes ? L'écart entre les deux me semble intéressant : l'écart entre ce que percevra consciemment la personne et le reste. Mais la mémoire fait ce travail-là. Je me souviens de quelqu'un qui était sorti furieux d'un *Roi Lear*, disant que ce n'était pas bien ou qu'il s'y était ennuyé et reconnaissant dix années après que c'est le *Lear* dont il se souvient. L'écart est intéressant, oui, mais pourquoi ?
- Y.B. : D'un point de vue purement technique, pour aller voir ce qui se passe dans le cerveau à ce moment-là, au moment de l'écart entre le vu et le ressenti, le perçu. D'un point de vue un peu plus profond, pour tenter de comprendre ce qui fait que l'on adhère à une réalité donnée à des moments précis que les variations de la dynamique cardiaque nous permettent de repérer. Finalement, nous nous soucions tous deux de la réception du spectacle, par le spectateur.
- A.P. : Oui. À des niveaux différents, mais oui, c'est certain. Il y a ces comédiens qui disent ne pas incarner un personnage mais incarner des mots...
- Y.B. : Le spectateur voit des mots incarnés, les reçoit, et construit, dans son espace mental, une représentation à partir de ces mots.
- A.P. : Je pense aux spectateurs aveugles. Je discute beaucoup avec eux et leur réaction au spectacle est souvent la même. Ils réagissent aux mêmes endroits du spectacle que les non aveugles, pourtant, ils ne réagissent, évidemment, pas à ce qui est visiblement représenté sur scène.
- Y.B. : Ressentent-ils une forme d'adhésion ? Et plus largement, adhérer à du fictif représenté contre sa réalité propre, sa réalité proche, celle de spectateur dans son fauteuil, n'est-ce pas curieux ?
- A.P. : Ça reste très curieux d'adhérer à des histoires qui se passent sur un plateau. Une femme peut jouer un rôle d'homme, peut jouer trois rôles, les acteurs peuvent nous faire croire que l'action se passe au Moyen Âge alors qu'ils sont devant nous, sur un plateau nu. C'est la nature même de la représentation.

**30. – ENTRETIEN AVEC STEPHANE BRAUNSHWEIG,
METTEUR EN SCENE, DIRECTEUR DU THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG,
28 SEPTEMBRE 2007**

Y.B. : Quelle est la part du spectateur dans l'émergence de la dimension spatio-temporelle théâtrale ?

S.B. : Ce qui se passe sur le plateau du théâtre, c'est une réalité donnée. Même s'il y a toujours des phénomènes d'interférences, d'interactivités, chaque représentation est le lieu d'une interactivité, mais l'interactivité, à moins qu'elle soit l'objectif du travail, est relativement à la marge. Elle existe, on ne peut pas la nier mais elle est un phénomène relativement marginal par rapport au phénomène théâtral lui-même. Là il faut distinguer les spectacles qui recherchent cette interactivité en laissant plus de part à l'aléatoire, à l'improvisation, au surgissement d'événement imprévu, etc., et les spectacles qui cherchent une stabilité de la représentation avec les variantes que chaque représentation peut apporter puisque l'on est dans le vivant. Je me place du côté de ce deuxième cas parce que le premier je ne le connais pas très bien.

Il est important, pour moi, que tous les spectateurs voient la même chose ; il y a une réalité dans ce qui se passe sur le plateau lors de la représentation. Tous les spectateurs vont voir la même chose, tous les spectateurs ne vont pas réagir de la même manière mais ils vont réagir différemment sur les mêmes choses. Pour moi, c'est ça le théâtre. Si les gens réagissent sans qu'il y ait la conscience qu'ils réagissent sur la même chose, il n'y a pas de phénomène théâtral.

Par ailleurs, si le spectacle commence à huit heures, à huit heures moins cinq, les spectateurs sont encore dans leur vie, et à huit heures ou parfois à huit heures vingt, parce que parfois il y a un sas, ils entrent dans le spectacle. Moi, comme spectateur, il m'arrive parfois d'aller voir un spectacle et de rentrer dedans ou bout d'un moment ou de ne pas parvenir à y rentrer, jamais.

Les spectateurs ne viennent pas vierges. Les spectateurs, ce sont ceux qui amènent le réel. Maintenant, pour pouvoir entrer dans la représentation, ils doivent mettre ce réel entre parenthèses, comme on dit en phénoménologie, on « met entre parenthèses ». Ça ne veut évidemment pas dire que cette réalité disparaît. Le fond sur lequel le spectateur peut construire sa réception et sa réceptivité n'est pas neutre, n'est pas vierge. Il y a donc une disponibilité réceptive qui est liée à la mise entre parenthèses et, de l'autre côté, il y a une effectivité réceptive qui est liée à la réalité dans laquelle il vit. Il ne réagit pas à partir de rien.

Dans le phénomène théâtral, il y a donc confrontation d'un ensemble de réceptivités, subjectives et individuelles, qui sont ensemble et qui, parfois réagissent collectivement. Parfois on remarque une forme d'universalité de la réaction et sur d'autres choses moins. Ça dépend aussi de ce que le spectacle propose et recherche.

Je pense que le spectateur, c'est celui qui libère le comédien de sa conscience. Dans un spectacle tel que je l'entends, les comédiens ont conscience du sens qu'ils portent. Ils sont, de plus, conscients, de l'histoire au niveau de la fable : ils savent très bien quand ils commencent à jouer la pièce ; si à la fin ils meurent ou se marient ou ce qui va leur arriver, puisqu'ils l'ont déjà jouée plusieurs fois, et avant l'ont répétée. Ils ont donc une conscience qui n'est pas celle de leur personnage, une conscience qui dépasse [*englobe*] celle de leur personnage. Par un effet de retour, le spectateur, c'est celui, le jour où il vient, qui permet à l'acteur de mettre entre parenthèses cette

conscience et de donner l'illusion qu'il est dans le non-savoir. C'est ce qui permet d'être le personnage. Le personnage doit néanmoins retrouver une forme d'innocence alors que l'acteur, lui, doit avoir conscience de la totalité. Il y a là un phénomène en miroir.

L'acteur, tous les jours doit passer par le même endroit. Simplement, lorsqu'il y passe, il doit nous donner l'illusion qu'il n'y est jamais passé. Tant que l'on est dans la répétition, on n'y arrive pas. C'est seulement le jour où le spectateur est là, par son regard qui, lui, est innocent, « ré-innocente » l'acteur. C'est donc le regard du spectateur qui permet à l'acteur de mettre entre parenthèses le parcours global, le savoir.

Y.B. : Et donc lui fournir l'énergie nécessaire pour exister ?

S.B. : Quand on raconte une histoire, si on sait que celui qui est en face ne la connaît pas, on la raconte avec une innocence, qu'on n'a pas si on sait que la personne d'en face la connaît.

Y.B. : Pouvez-vous, en tant que metteur en scène, identifier *a priori*, lors de la conception d'un spectacle, les événements théâtraux qui auront, très certainement, des effets sur la majorité du public ? Une sorte de système pouvant aller jusqu'à l'utilisation de « ficelles » dramatiques ?

S.B. : Je pense qu'un bon metteur en scène c'est quelqu'un qui anticipe la réception. On doit donc faire en sorte que la majorité, les 4/5^e, du public se retrouve au rendez-vous. Chaque moment, dans un texte est un moment qui va donner une nouvelle information. Si on ne la donne pas bien, on perd le spectateur. Je ne sais pas si ce sont des ficelles, les ficelles ne sont pas très intéressantes, mais au-delà des ficelles, « cousues de fil blanc », une bonne représentation doit faire passer tout le public par le même chemin. Ce qui n'empêche pas le public de vivre ce chemin de façon très différente d'un spectateur à l'autre. Je ne suis pas pour un théâtre où on met en place un dispositif de chemins multiples et chacun construit son chemin à l'intérieur, non ! Pour moi, ce n'est pas ça le théâtre. Je préfère dire, on met en place un chemin et chaque spectateur le vit différemment. Ça permet de dire que le chemin est un certain point de vue, c'est une certaine direction, et le spectateur est conduit dans ce chemin qu'il peut, aussi, refuser. Au théâtre, le seul moyen de refuser vraiment le chemin c'est de décrocher l'attention et donc de s'ennuyer. L'ennui est une défense par rapport au chemin proposé par le metteur en scène ; une défense ou une réaction par rapport au fait que le chemin est mal tracé.

Y.B. : Un *process* cognitif permettrait-il au spectateur de faire émerger sa propre réalité théâtrale en réaction à des stimuli de la représentation ? Peut-il passer du vu au perçu ?

S.B. : Le spectateur fait fonctionner son imaginaire mais ne produit pas une réalité théâtrale. La réalité théâtrale est produite par les acteurs, le metteur en scène, les gens qui font le théâtre. Le spectateur peut rêver à partir de la représentation par son imaginaire mais, selon moi, ce n'est pas la réalité théâtrale.

Y.B. : L'emploi du mot « rêve » est intéressant. Les premiers résultats que nous obtenons en laboratoire tendraient à rapprocher l'effet physiologique théâtral d'une forme de sommeil (variation de la dynamique cardiaque). C'est, certes, aller un peu vite mais c'est, dans les grandes lignes, une tendance que nous observons.

S.B. : Dans le sommeil, il y a une levée des inhibitions. Pour pouvoir bien regarder du théâtre, il faut lever des inhibitions. Je pense que certains spectateurs ne sont jamais bien au théâtre parce qu'ils n'arrivent pas à lever ces inhibitions.

Le théâtre est le lieu d'un jeu. Pour pouvoir regarder du théâtre, il faut lever l'idée que ce que l'on regarde est faux. Il faut y croire, mais ce qui rend le théâtre spécifique c'est qu'on y croit sans y croire. On ne fait qu'y croire pour un moment exactement comme quand on joue lorsqu'on est enfant. « On dirait que... », « on jouerait à... »

Y.B. : C'est la *volonté de croire* de James ?

S.B. : Oui, c'est la convention du jeu. Peut-être alors est-ce normal de se retrouver dans un fonctionnement cérébral qui est proche du dispositif infantin ?

Y.B. : Le fait que des événements théâtraux soient corrélés avec des événements physiologiques, que le spectateur est « dans le théâtre », qu'il s'imprime jusque dans son corps, qu'est-ce que ça vous inspire d'un point de vu philosophique, esthétique, théâtral ?

S.B. : Le corps est toujours en jeu ! (*Rires.*) Je ne fais pas de distinction entre le cerveau et le corps. Pour moi, c'est le cerveau qui commande tout, le système nerveux, tout part de là et tout arrive là.

En revanche, j'ai besoin de montrer que, pour le spectateur et pour l'acteur, il y a deux registres. Ça c'est la base.

La mise entre parenthèses n'est pas une négation, un *erase* du réel. C'est fondamental, ça marche pour le spectateur et pour l'acteur. Ça fonctionne en miroir. C'est ma théorie du phénomène de la réception du phénomène théâtral.

Y.B. : Vient ensuite l'empathie.

S.B. : Oui, l'empathie. Mais ce que je décris ne préjuge pas de savoir si le spectateur va avoir la distance de l'empathie.

Y.B. : Vos propos font précisément écho, et votre choix du mot « miroir » n'en est que plus troublant, aux « neurones miroirs » et à la « thèse de l'acrobate ». Se mettre à la place de...

S.B. : Il y a un phénomène de libération et d'échange de conscience.

Y.B. : Certes, mais je ne m'identifie pas ; en revanche, je vais adhérer au représenté. Qu'en pensez-vous ?

S.B. : L'histoire de « se mettre à la place de », ça concerne plus le metteur en scène. Il va, alternativement, virtuellement se mettre à la place de l'acteur pour le diriger.

Y.B. : Il se met à la place de l'acteur, du personnage ou de l'acteur qui joue le personnage ?

S.B. : Il s'agit, pour le metteur en scène, de rentrer dans la tête du comédien. Sans voyeurisme, puisque, de toute façon, on part d'une situation qui ne lui est pas personnelle. Ce qui peut devenir vicieux c'est de mettre en scène un acteur en sachant qu'il a déjà vécu l'expérience qu'il a à jouer. Là, il y a une chose plus perverse.

Y.B. : De votre point de vue d'homme de théâtre, où placez-vous l'essence fondamentale du théâtral ?

S. B : Le théâtral repose sur une vision collective. Il faut que l'on soit plusieurs dans la salle. Un contre un, un acteur face à un spectateur, ce n'est pas vraiment du théâtre. Savoir que l'on regarde à plusieurs la même chose me semble important. De mon point de

vue, votre expérience n'est pas strictement une expérience théâtrale. Elle est probablement très utile en de nombreux points mais elle n'est pas, selon moi, à proprement parler, théâtrale. Mais, vous l'avez dit vous-même lorsque vous m'avez parlé du manque de « l'inconscient groupal » pour des raisons techniques.

On sait bien que si l'on va voir une répétition, un filage, qu'on soit seul, deux, ou trois, on ne va pas rire, même si c'est très drôle. Le lendemain, la salle est pleine, tout le monde rit. On n'a pas les mêmes réactions du tout si on est dix dans la salle, si on est cent dans la salle. C'est valable pour le rire mais c'est aussi valable pour d'autres sortes de réactions parce que c'est aussi le groupe qui permet la mise entre parenthèse, c'est l'intersubjectivité qui garantit cette mise entre parenthèses. Lorsque l'on est dix dans une salle, on oublie beaucoup moins les autres car, paradoxalement, on est beaucoup plus renvoyé à soi-même, on sait qu'on est beaucoup plus visible. Le spectateur, pour lever ses inhibitions à besoin d'une invisibilité et cette invisibilité, c'est le groupe qui la donne.

Y.B. : Et assister à une représentation, seul, depuis un scanner ?

S.B. : Depuis un scanner, c'est un peu différent parce que la machine prend en charge d'autres choses, et réinvestit une forme de charge.

31. – ENTRETIEN AVEC GAËL CHAILLAT, COMEDIEN,
2 MAI 2007

Y.B. : Comment avez-vous réussi à retrouver, dans le dispositif technique assez lourd, votre espace-temps de comédien ? Comment avez-vous réinvesti vos techniques de jeu dans ce dispositif pour trouver votre liberté de jeu ? Étiez-vous prisonnier d'un dispositif trop lourd ?

G.C. : Oui, au départ, au tout début du projet lorsque nous en avons parlé pour la première fois, je trouvais qu'il y avait un côté non théâtral : le fait de filmer en direct une représentation et la diffuser dans le scanner. C'est pour cela, lorsqu'on a parlé de cette mise en scène, que le fait d'accueillir la personne, de prendre contact avec elle, était pour moi la question primordiale. On a travaillé, répété et les choses sont apparues assez évidentes.

Y.B. : Il y avait une forme d'évidence théâtrale lorsque vous vous êtes retrouvé dans le dispositif ?

G.C. : Au moment des répétitions, oui. Ensuite, quand on a commencé à jouer, c'est là que les limites de la proposition me sont apparues. Il y avait le premier contact avec la personne au début, lorsqu'elle se présentait dans le scanner. Ensuite, il y avait comme une chose orpheline : il n'y avait plus de contact, je me retrouvais dans la « boîte noire », il fallait jouer mais il n'y avait plus de spectateur, juste une caméra. Il y avait ce problème de regard centré sur soi ; il fallait essayer de l'ouvrir au maximum. L'ouvrir au maximum pour une caméra donc pour un spectateur qui n'était pas là.

L'œil de la caméra amplifie. Se pose alors la question du jeu, naturaliste ou non ; la question de la proximité du spectateur grâce au micro HF qui permet d'avoir quelque chose de très introspectif, de très parlé ; la question du rapport du corps à l'image pour éviter que le résultat soit trop emphatique.

Y.B. : Votre espace et votre temps de comédien n'ont-ils pas, parfois, été trop violemment bousculés ?

G.C. : Dans les premiers temps, et comme on a eu un temps très court de construction que se soit par rapport au texte, aux *tempi*, aux inflexions, aux déplacements, aux intentions, tout ça a été travaillé de façon très technique.

La générale a été plutôt agréable au niveau de la sensation ; ensuite, j'ai le souvenir que les premières représentations ont été enchaînées avec la notion du plaisir du jeu parfois un peu secondaire. C'est au fur et à mesure des représentations que le plaisir ressurgit et que la technique disparaît pour aborder réellement la représentation comme un espace de jeu pour habiter la forme malgré, ou avec, les contraintes techniques. Mais avant que la forme puisse être habitée, il faut qu'elle soit bien intégrée. Je ne savais pas si je pouvais prendre appui sur des techniques théâtrales que je connaissais.

Une autre chose particulière a été le rapport à la lumière qui structurait l'espace, le temps, le jeu. Sans oublier le rapport à la caméra : point fixe, regard caméra ou non.

Y.B. : Un espace circonscrit ?

G.C. : Oui. C'est comme un parcours, une partition musicale, voilà un rapport très technique. Mais comme le temps était court (dix minutes), la partition technique a été vite intégrée et ensuite d'autres choses nouvelles sont apparues, qui ont permis de faire des changements qui, malgré tout, sont restés dans le cadre.

Y.B. : Comment avez vous perçu le personnage ? Avez-vous réussi à l'incarner par un vrai travail psychique, ou votre façon d'approcher Onysos est-elle restée essentiellement d'ordre technique ?

G.C. : Je crois que ça n'existe que le temps de la représentation. Le temps de la représentation tu l'es. Au moment où tu t'arrêtes, tu ne l'es plus. Ça ne t'habite pas avant et ça ne t'habite plus après, même si après, ça peut ressurgir dans ta vie par des phrases, des manières d'être. C'est encore lié à la technique. Puis tu oublies tout ça pour n'être que dans l'instant présent, dans les mots, dans les images... au présent.

Y.B. : *Quid* de la projection mentale ? Par exemple, « dans dix secondes, il faut que je me place là », « dans dix secondes, je serai là », pour rapporter ce futur à ton présent en acte.

G.C. : Créer des lignes, des lignes de force, des images, comme une partition et, à un moment, tu ne vois plus la partition mais les images qu'elle construit. C'est comme une danse. Tu vois un projecteur sur scène, est-ce qu'il m'éclaire bien ? Est-ce que je suis bien placé ? À un moment, t'oublies tout ça et tu vois un feu de joie, un soleil. Tu le vois, vraiment, tu as les images à l'intérieur de toi.

Y.B. : Ces images conditionnent l'existence théâtrale du personnage ?

G.C. : Oui, à ce moment-là, quelque chose existe. Mais le personnage, ce n'est pas toi qui le fais. C'est la personne qui regarde qui le fait.

Il y a un exemple intéressant, c'est celui de l'avancée dans le couloir juste après l'accueil des spectateurs dans la salle de l'I.R.M. C'était toujours un moment un peu « hors personnage ». Lorsque j'accueillais les gens dans la salle, je n'étais pas Gaël en train d'accueillir les gens mais une sorte de personnage un peu « rentre dedans », un peu agressif, un peu condescendant. Le rapport était différent avec des hommes ou des femmes. J'étais plus charmeur, plus charmant, plus doux avec les femmes et plus dur avec les hommes. En sortant de la salle, c'était un moment de rupture, il fallait mettre le micro, c'était comme un retour en coulisses. L'entrée était véritablement la traversée du couloir. Je me rappelle que pour moi, ça a vraiment marché à partir du moment où j'ai eu un retour [vidéo] de ce que je faisais. C'est comme un jeu de peinture. Je voyais l'image que ça créait, qui n'était pas une image réaliste, et en jouant avec le regard, avec les ombres, une certaine lenteur, c'était comme si le personnage apparaissait à ce moment-là, comme dans un miroir, à ce moment, je le voyais apparaître. Je ne me voyais pas moi, je voyais le personnage apparaître. C'était moi, bien sûr, mais le personnage était là. Je me suis étonné moi-même... Je restais avec cette image-là, cette image externe, en me disant que ça pouvait donner ça.

Y.B. : Oui, le spectateur recevait ça, cette image. Et quel était votre rapport avec ce spectateur à distance ?

G.C. : Au fur et à mesure des représentations, je travaillais avec cette chose, rester en contact avec l'image de la personne en moi suite à la petite discussion qu'on avait eue au début dans la salle de l'I.R.M. et des sensations ressenties.

Quand j'étais face à la caméra, j'essayais de ne pas regarder la caméra mais d'imaginer que je traversais l'objectif et que j'arrivais à l'intérieur de l'I.R.M. pour retrouver un contact direct en imaginant que pour le spectateur aussi, il y avait un lien direct par là. Et au fur et à mesure, j'arrivais à imaginer de mieux en mieux ce lien. Ça c'est la première chose.

La deuxième chose, c'était que ce lien dépendait des personnes. C'est totalement subjectif.

Ensuite, bien sûr, il y a la fatigue et ses effets sur le jeu.

Et la dernière chose, ça a été de remarquer que lorsque des personnes extérieures sont venues à côté de la caméra, voir la « représentation », la première fois ça m'a dérangé. Quand cela s'est reproduit, j'ai fait abstraction, ou j'ai clairement joué pour ces personnes. Ça transforme ton jeu parce que tu peux parfois avoir l'impression que ton jeu, pour ce spectateur, devant toi, est trop expressionniste ou même exagéré pour l'espace tel qu'il est. La mise en scène était conçue pour une retransmission [re-représentation]. Des fois, je ne savais plus très bien où me caler entre le spectateur à côté de moi et celui dans L'I.R.M.

Y.B. : Du point de vue de l'échange énergétique, avez-vous ressenti une forme d'énergie émanant du spectateur absent ?

G.C. : Je jouais avec cette absence, oui. Sans entrer dans des considérations trop mystiques, ça valait le coup de croire en une forme d'échange d'énergie. J'en avais besoin. Au début, je n'y pensais pas. Je me disais : « Essayons de créer un lien. » Quand le lien était là, il fallait tenir ce lien pour qu'il y ait une continuité de jeu, tendu vers le spectateur. Tu ne joues pas face à une salle vide, ou tu peux jouer face à une salle vide mais, en pensée, tu joues pour quelqu'un, tu peux jouer pour le monde entier, tu peux être sur un plateau et imaginer que tu joues pour le monde entier.

L'idée, c'était de tendre ce fil, ce contact avec la personne, tout le temps. Parfois, tu ne sais pas pourquoi, mais tu le perds. Puis, il faut le récupérer, par un regard, comme un fil entre toi et la salle, toi et le monde.

Y.B. : Dans un dispositif comme celui de l'expérience n'est-ce pas difficile de trouver ses repères ? Ce dispositif est très abstrait.

G.C. : D'une certaine manière, c'est toujours un peu abstrait. Tu peux peut-être arriver, parfois, à sentir une énergie quand une salle te regarde... Mais, en fait, tu joues sur l'imaginaire. Et puis, même si je ne voulais pas être au courant, j'entendais, en laissant traîner mes oreilles, que les médecins parlaient de « moments qui marchent », où il se passait [physiologiquement] quelque chose. Tu sais que si c'est un « endroit qui marche », c'est à ce moment-là que ça va créer quelque chose.

Il y a aussi l'anecdote avec le garçon qui me dit, au début de la représentation, à l'entrée du scanner : « Quel est ton nom ? » Comme dans le texte le personnage se présente, dès le début et dit : « Je m'appelle Ionysos », j'ai joué avec ça. Je me suis imaginé que lui, dans le scanner, lorsqu'il a vu le personnage prendre forme, il a fait le lien avec ça, avec notre premier contact. Il ne l'a peut-être pas fait, mais ça m'a plu d'imaginer qu'il l'avait fait

Il devenait, en quelque sorte, un spectateur imaginaire ; bien réel en même temps.

Y.B. : D'après ce que vous dites, cette expérience est assez proche de ce qu'un comédien peut ressentir sur un plateau traditionnel ou avez-vous perçu de vraies différences ?

G.C. : La vraie différence ? La fin. Il n'y a pas de fin. Dans la représentation pour l'expérience, il y avait quelque chose qui ne finissait pas. Après, c'est un état de jeu. Tu te dis que le système, c'est celui-là, et tu essaies de te placer pour que ce système fonctionne.

Si je regardais la caméra, j'essayais vraiment de diriger mon attention vers la personne là-bas. Je sais où et comment est le scanner, je sais comment est la personne dans le scanner, je voyais les fils, je pouvais imaginer le parcours de ma voix, de mon image.

Y.B. : Quel était votre état d'esprit durant la représentation ? Vos notes, prises durant l'expérience, révèlent qu'il était en évolution constante mais y avait-il une « ligne de force » ?

G.C. : En fait, comme tu l'as remarqué avec mes notes, ça dépendait des représentations. Là encore, il y a ce que je ressens et la réalité. Tu ressens des choses fortes et le spectateur va

te dire « ouais, bof ! » Au contraire, il y a certaines représentation où tu as la sensation d'être un peu mauvais alors qu'en fait, de l'avis de tout le monde, c'est très bien. Tu vois, par exemple, la dernière, je la pensais vraiment bien, je me suis fait plaisir, je me suis amusé, et en fait... À l'inverse, je me souviens d'une des représentations où j'étais très fatigué, où je me sentais à la traîne alors qu'elle avait été perçue comme très bonne.

Y.B. : Depuis, j'ai revu en détail la dernière en travaillant dessus au laboratoire et, en effet, elle n'était vraiment pas bonne ; en revanche, certaines, comme celle où vous vous sentiez « à côté », fatigué, j'ai beau l'avoir revue dix fois pour le travail, je retombe dans les effets et la force du jeu chaque fois. Je suis happé systématiquement, j'entre dedans et je peux même avoir peur pour le bébé. Là, vous aviez réussi, dans ce dispositif particulier, à réinventer le théâtral.

G.C. : L'identification, la distanciation, l'adhésion, ce sont des notions flottantes, chaque fois. Il y a mon propre point de vue ; il y a celui du spectateur. Il y a le temps. Le temps d'une représentation à l'autre. Et aussi, à l'intérieur même d'une représentation, parfois, tu es « dedans », parfois non.

Il y a aussi la question du plaisir.

Le fait que l'expérience proposait une série de vingt représentations l'a rapprochée d'un spectacle traditionnel..

Au final, je suis très content. Tu cherchais des choses, tu trouvais des choses, on construisait ensemble. L'espace, on l'avait créé ensemble, il existait ; les murs commençaient à suinter de cette énergie-là, une espèce de force. Après coup les murs sont redevenus comme avant. Pendant le temps du spectacle et lorsque le « dispositif chargé » était en place, on oubliait comment c'était avant, on oubliait que c'était un laboratoire aux murs blancs.

Par exemple, ce rideau qui était censé cacher un projecteur et qui finalement ne cachait rien du tout mais qu'on a gardé parce que ça créait un espace différent.

Les lumières éblouissaient, c'était une de leur fonction ; elles ouvraient l'espace. Je n'ai jamais eu l'impression d'être dans une boîte, complètement enfermé, sans espace autour de moi, étouffé.

Y.B. : Avez-vous eu parfois l'impression d'être dans les monts Zagros ?

G.C. : Oui, oui, avec le feu, la danse, les lions, les chèvres, le chacal, oui ! Lorsque tu parles d'adhésion, là, précisément, pour moi, c'est vraiment une question d'image intérieure. Mais la question de la volonté reste posée. Et avant cela, on raconte quoi ?

L'identification n'est pas évidente par rapport au texte. Ramener ça à soi... Le bébé qui se fait déchirer... Ce n'est pas une situation que tu peux ramener à toi.

Y.B. : Comment renforcer, dans ce même dispositif technique, l'effet théâtral traditionnel ? Un phénomène bien connu fonctionne dans le théâtre traditionnel, où le spectateur *voit* Onyos et non plus Gaël pendant un certain laps de temps. Comment, d'après vous, renforcer cet effet dans le dispositif expérimental ?

G.C. : À part des réponses techniques, je ne vois pas. Améliorer le son, avoir un écran plus grand, en fait, améliorer les choses au niveau de la réception par la personne [le sujet-spectateur]. Un espace de jeu un peu plus large pour que le comédien puisse gérer lui-même les « proches » et les « lointains » sans recourir à l'outil du « zoom » qui n'est pas un bon outil. À mon avis, pour se rapprocher d'une histoire plus théâtrale, il n'y aurait pas besoin de ça. Il suffirait de compter sur le comédien pour mettre en avant des parties de son corps sans

recourir au technicien vidéo puisque la logique de l'expérience voudrait qu'à l'intérieur du scanner le spectateur se retrouve face à un cadre similaire au cadre de scène, immobile. Ensuite, si l'acteur est loin, il est loin ! S'il est proche, il est proche ! C'est ainsi.

Après, que le cadre coupe le corps, ça me semble plus acceptable que des mouvements de caméra nous éloignant du théâtral. Mais pour ça, la scène aurait dû être plus grande et nous avons dû composer avec les impératifs techniques.

Y.B. : Quelles sont vos impressions rétrospectives, en tant que comédien ?

G.C. : Le début me semblait un peu dangereux. On avait peu de temps, beaucoup de travail sur la lumière, les placements... Finalement, il y a eu une bonne équipe, artistique, médicale. Les relations avec l'équipe médicales étaient vraiment très bonnes. C'était intéressant pour eux de voir un spectacle se construire en direct, voir les différences à chaque représentation. D'un point de vue pédagogique, c'était génial. Après, sur les détails neurologiques, je comprenais à moitié ce que l'on me disait. Mais mettre en rapport des mondes aussi différents et qui, en fait, ne sont pas si éloignés que ça, c'est une belle idée. Parce que chacun dans son domaine est un chercheur.

Au-delà des recherches techniques, il y a ce beau texte. Ça me donne envie de le jouer en entier. Mais, là, dans cette expérience, on a vingt dates faites. Il n'y a pas de frustration. Tu vas au bout de quelque chose. Il y a une première, une représentation « du milieu », une avant-dernière, une dernière, un démontage et ensuite, tu te dis : « Voilà c'est fini, il n'y a pas de tournée prévue, non ? Bon, d'accord ! » On a toujours envie que ça continue, de développer l'expérience, pourquoi ne pas en faire une exposition d'art moderne, une performance. En faire quelque chose d'autre, parce que lorsque tu as un bel objet, un truc bien, qui fonctionne, tu as envie de le partager avec le plus de gens possible.

32. – ENTRETIEN AVEC MARIE-NOËLLE METZ-LUTZ, NEUROLOGUE,
2 AVRIL 2008.

Y.B. : Quelle a été votre impression première au sujet de cette étude et comment cette impression a-t-elle évoluée ?

M.N.M.L. : Tout d'abord, dès les premiers temps, je me suis posée une question : « Qu'est ce que cette étude nous dira de plus de notre relation au théâtre ? »

C'est Daniel Grucker qui vous a dit « oui, on peut le faire », et qui, d'une certaine façon, m'a mise au défi. Comme j'étais celle du laboratoire qui travaillait sur les thématiques les plus proches, que j'avais travaillé sur les émotions dans le cadre bien déterminé d'une pathologie neurologique avec une souffrance dans une région dont on sait qu'elle est impliquée dans le traitement des émotions, je semblais donc, pour Daniel Grucker, être la personne adéquate pour mon expérience sur ce type de problématique. Même si cette question précise ne m'intéressait, *a priori*, pas beaucoup. En effet, pour moi, le cerveau est d'abord le support d'instruments aussi importants pour l'homme que le langage, et j'aborde le fonctionnement cérébral pour comprendre le fonctionnement de cet instrument, alors que le théâtre et l'adhésion à cette réalité théâtrale, c'est tout autre chose. Je ne peux pas l'aborder comme quelque chose d'instrumental. Pour moi, ça fait partie d'un autre domaine que je n'avais pas très envie d'aborder.

Y.B. : Le théâtre, la scène, reste un lieu d'expérience du langage.

M.N.M.L. : Oui, mais c'est une dimension du langage qui est tellement liée au sujet, alors que je m'intéresse plus précisément au langage comme instrument de communication, instrument très subtil, très élaboré, dont on n'a pas encore saisi toutes les dimensions. On en connaît pas mal, on a proposé de nombreux modèles, on est très avancé dans l'élaboration de concepts théoriques autour du langage. On a, tout de même, avancé avec la clinique sur les mécanismes cérébraux qui sont à la base du langage, alors que le théâtre est surtout une affaire subjective, du moins, le point de vue du spectateur, le seul que je connaisse. L'autre côté du théâtre, acteur, mise en scène, m'intéresse ; je fréquente le théâtre, mais je n'ai ni les outils, ni la formation pour aborder cette question d'un point de vue scientifique. Alors, ça me paraissait une entreprise quasi impossible ou, du moins, on courrait le risque de mal poser le problème.

Y.B. : Notre expérience a révélé que les activations des aires associatives liées au langage sont corrélées avec les événements théâtraux.

M.N.M.L. : Oui, bien sûr. Mais d'où naît le théâtre ? De cette capacité de l'homme à raconter des histoires. Ça nécessite toutes les capacités liées au langage mais, au-delà, le texte est fondamental au théâtre. Comment rendre compte de la puissance du texte et du jeu qui permettent, dans le même instant, de passer du fait à la fiction ? Je ne voyais pas du tout comment aborder ce problème. Ça m'a hantée pendant plusieurs semaines. Jusqu'au moment où je me suis dit qu'il y a peut-être...

On ne peut pas utiliser le langage pour l'exprimer, c'est de l'ordre de l'indicible. Je comprends que vous en fassiez, aussi, une question de physique quantique. Est-ce que, dans le même instant, on peut sentir le passage à une autre réalité et l'exprimer avec un outil qui est dans l'instant ? Je comprends que des personnes qui s'intéressent

à la relativité des mesures s'intéressent à ce mécanisme du passage du factuel à la fiction.

J'ai longtemps réfléchi et je me suis dit qu'il était quasiment impossible de trouver un marqueur du fonctionnement cérébral. Je ne peux pas créer des conditions expérimentales telles que l'on peut les créer avec le langage dont on connaît un certain nombre de dimensions, qu'on peut manipuler grâce à la connaissance qu'on a de la pathologie. C'est bien parce qu'il y a eu la pathologie qu'on a fait des hypothèses sur les bases cérébrales du langage avant d'avoir la neuro-imagerie.

Finalement, je me suis dit que l'un des marqueurs des changements biologiques liés aux émotions, c'est soit la mesure de la réponse électrodermale soit la mesure de la réponse cardiaque. La réponse électrodermale, je ne sais pas du tout la manipuler, comment on l'étudie, je n'ai jamais eu cette habitude ; c'est un outil que je ne connais pas et je ne voulais pas me lancer dans l'utilisation de ce type d'outil. Surtout, il y avait Hélène [Otzenberger] qui avait travaillé sur le rythme cardiaque. Je me suis dit que l'activité cardiaque pouvait peut-être nous donner des repères de cette adhésion. À partir de ces repères, on pouvait, éventuellement, voir les régions cérébrales activées par ce phénomène.

On a donc fait cette expérience au TNS, qui nous a simplement assurées qu'il était possible d'enregistrer des variations de l'activité cardiaque plus ou moins corrélées à des événements théâtraux repérés *a priori*. Cette expérience nous a essentiellement permis de dire qu'il était possible d'utiliser l'activité cardiaque, qu'elle pourrait nous donner des informations et qu'il fallait corréliser cette activité avec des événements qui se passent sur scène et qui seraient à l'origine de ce déplacement d'une réalité vers une autre.

Ça c'était la première étape. La seconde, était de mettre au point une méthode. La question posée à l'époque était très ambitieuse : l'adhésion, telle quelle apparaît au théâtre, est spécifique du théâtre, mais est-elle différente de celle que l'on pouvait saisir face à une vidéo ou à un film. C'était deux mondes et deux processus différents. En tant qu'habituée de l'outil I.R.M., et de l'outil I.R.M. pour rendre compte du fonctionnement cognitif, j'ai essayé de répondre, d'abord, à la question : quelles sont les régions du cerveau qui sont plus activées lorsque l'on adhère ? On restait là dans le domaine du descriptif et ça ne nous menait pas très loin. Il fallait donc imaginer une condition de base qui nous permette d'isoler la condition théâtre recherchée à l'ensemble de l'activation cérébrale, c'est-à-dire : je vois quelqu'un qui bouge, qui parle, qui dit des choses, qui exprime autrement que par le langage et par son intonation des choses grâce à ses mouvements, ses expressions faciales.

Il fallait créer une condition de base et on a imaginé cette condition qu'on a appelée la « condition contrôle » dans laquelle on mettait du mouvement, des *stimuli* auditifs avec des variations de fréquence, avec des bruits, des stimulations qui ressemblaient un peu à celles du langage mais qui n'avaient ni les informations phonologiques, ni les informations sémantiques liées au discours. On a donc construit ce protocole et, de mon côté, j'ai cherché dans la littérature quels paradigmes expérimentaux nous permettraient d'isoler les moments qui ressemblent à ce qu'on cherche, c'est à dire l'adhésion.

On est partis de l'idée qu'on pouvait faire un paradigme mixte d'une activité de base qui est : je vois une pièce de théâtre ; et pendant que je vois une pièce de théâtre surviennent des petits événements. C'était une « condition en bloc » sur laquelle s'ajoutaient des « conditions événementielles ». Le problème avec le théâtre, c'est que

la « condition en bloc » ne pouvait pas être alternée avec des « conditions de repos ». Ça compliquait un peu les choses puisqu'on ne pouvait pas extraire l'activité spécifiquement liée à : « je vois une pièce de théâtre », je vois quelqu'un qui monologue et une histoire qui se déroule sous mes yeux, un homme qui profère des paroles qui sont susceptibles de me faire percevoir une autre réalité.

Dès le départ, donc, il apparaissait difficile d'extraire une information liée au théâtre en général. La possibilité d'extraire des informations sur le fonctionnement cérébral lié aux événements paraissait plus plausible mais on n'a pas voulu se priver de la possibilité de comparer le « bloc théâtre » avec un « bloc contrôle » et un « bloc vidéo ». On est donc parti sur un enregistrement long avec trois conditions expérimentales et pour les deux « conditions d'intérêt théâtre » et « film », on a identifié des événements. Pour distinguer ces événements de ce qui se « passait à la base », c'est-à-dire lors de la réception de la pièce, on a eu l'idée, et ça, je pense que ça a été l'idée la plus forte, d'enregistrer tout de suite la pièce et de la présenter immédiatement au sujet [à sa sortie du scanner, donc de la représentation] et de recueillir les minutes de ses impressions tout au long de la présentation de la pièce [re-visionnée en vidéo]. Je pense que ça a été une des principales trouvailles de notre étude. Alors maintenant, il est difficile de dire que c'est « notre trouvaille » puisque d'autres personnes ont utilisé des paradigmes comparables. Il se trouve que c'est une étude très connue mais je ne l'avais pas lue lorsque l'on a mis au point notre étude.

C'est un travail sur la conduite virtuelle des chauffeurs de taxi qui circulent avec les repères d'une vidéo de Londres. Les chauffeurs sont sollicités par un de leur client pour aller à tel ou tel endroit et qui commentent le déplacement à travers Londres. Ils avaient aussi enregistré les mouvements oculaires des chauffeurs de taxi, ce que l'on n'a pas fait. Immédiatement après avoir conduit le client d'un endroit à un autre ils sont interrogés et font état de leurs sentiments et de ce qui leur est passé par la tête pendant qu'ils conduisaient le client. Le rapport qu'ils en font est utilisé pour interpréter l'I.R.M. par l'équipe Malvoyet.

Y.B. : Cette « méthode à la première personne » est une méthode qui est préconisée, depuis un petit moment donc, par Varela. Il ne l'a pas expérimentée telle que nous l'avons fait, certes, mais, conceptuellement, philosophiquement, l'idée était là.

M.N.M.L. : C'est, de loin, le point le plus innovant, à mon avis, de notre expérience. En effet, plus largement, à mesure que l'on avance dans la multiplication des I.R.M. fonctionnelles on s'aperçoit que l'on a un nombre de régions cérébrales limité et qui sont donc utilisées pour un nombre de fonctions qui pourrait paraître très différentes même s'il y a des aires spécifiques comme l'aire 44 qui est utilisée dans la programmation d'une action alors que c'est l'aire de Broca. Donc du point de vue réseau fonctionnel, de mon point de vue, ce n'est pas révolutionnaire mais du point de vue de la démarche c'est très neuf.

C'est une condition expérimentale qui permet de recueillir des informations vraiment propres au sujet dans un contexte qui est unique, qui est le sien, à lui tout seul.

Après ça, il y a une interprétation que nous donnons, en isolant des moments particuliers, déterminés par le metteur en scène et à propos desquels le spectateur se sera exprimé après les avoir vus dans l'I.R.M.

Outre l'originalité du paradigme, ce qui m'a le plus intéressée, c'est cette semaine de travail, lors des acquisitions, avec l'acteur. J'ai appris plein de choses que je n'aurais jamais les moyens d'écrire parce que je n'ai pas les outils théoriques pour le décrire et en dire quelque chose pour un lectorat.

J'ai beaucoup aimé, parce que j'ai eu la chance d'être dans une situation de voir l'acteur jouer à l'extérieur, à l'intérieur [depuis le scanner]. J'ai aussi préparé les sujets à entrer dans la machine. Je leur ai expliqué l'objectif de l'étude. Ça, ça a été intéressant parce que ça m'a permis, pour chaque personne, de faire un petit tour et d'avoir une petite idée, une petite représentation de la personne et du sujet. C'était une relation interindividuelle. Je saisisais celui qui allait participer à l'expérience. Des personnes jeunes, curieuses, qui étaient très intéressées. Je les ai vues après, révéler leur adhésion ; ça s'était absolument passionnant. Le seul regret que j'ai, c'est de ne pas les avoir enregistrées. On aurait dû les enregistrer, ça aurait été encore plus propre. Mais on a bien noté tous leurs commentaires.

J'ai vu la pièce deux fois, chaque fois [20 sujets]. Je la voyais sur l'écran, avec le sujet, tout de suite après l'avoir vue en direct et ça m'a renforcée dans l'idée qu'il y a effectivement quelque chose d'exceptionnel qui se passe au théâtre et qu'il y a quelque chose de particulier dans la relation entre l'acteur et le spectateur. Je pense que la question qui est posée est justifiée même si je reste toujours très sceptique sur ce que l'on peut en dire d'un point de vue neurocognitif.

Y.B. : Il y a malgré tout une corrélation, que nous avons établie, entre les événements théâtraux repérés et les activations neuronales, voire neurophysiologique, du sujet.

MNML : Oui, il y a des régions spécifiques qui sont activées. Aborder la question des résultats, c'est d'abord résumer. Je suis en train de rédiger cette partie résultats pour l'article. Donc, résumer les zones activées parce que tant que l'on est dans le résultat, on va mettre les données statistiques dans du descriptif. Maintenant, il faut passer à de l'interprétatif.

Les régions de l'hémisphère gauche qui sont activées sont les régions du langage. On est dans du théâtre, dans quelque chose qui est parlé donc, le langage, ce qui est dit, est essentiel. L'idée d'aller chercher quelque chose qui est de l'ordre de la métaphore est une idée qui n'est pas mauvaise. J'avais besoin de quelque chose qui ait du sens pour moi et qui ressemble à ce que j'ai l'habitude de manipuler comme fonctionnement cognitif.

C'était une bonne idée dont on peut faire un premier résumé en relevant une activation bien plus importante de l'hémisphère gauche qui touche quasiment toutes les régions impliquées dans l'interprétation d'un texte. Et l'hémisphère droit pour des régions impliquées dans l'intersubjectivité.

Y.B. : Ce sont des régions que l'on aurait pu deviner, postuler, en faisant un peu d'introspection ; or, à présent, elles sont avérées dans un rôle au sein du *principe d'adhésion*.

MNML : Oui. De plus, il y a, dans les zones impliquées, celles liées à la théorie de l'esprit et à l'empathie, même s'il y a moins de théorie de l'esprit que d'empathie. En effet, celles qui sont spécifiques de l'attribution d'une intention à l'autre, en particulier la jonction pariéto-temporale droite, est peu activée ou, tout du moins, pas corrélée à la subjectivité du sujet.

En effet, pour « faire parler » ces régions, il fallait voir dans quelle mesure elles étaient corrélées à la subjectivité du sujet puisqu'on a utilisé comme événements les événements théâtraux définis par le metteur en scène [et le dramaturge (texte)]. Et pour relever le moment de l'adhésion du sujet, on a utilisé [outre le marqueur cardiaque] la subjectivité ; pourcentage événements subjectifs [événements à posteriori] qui correspondent aux événements théâtraux déterminés *a priori*.

Y.B. : N'est-ce pas fascinant ? Le fait que le metteur en scène, par ses choix de mise en scène, ait une action neurophysiologique sur le sujet spectateur. Que manipule le metteur en scène ? Voilà qui occupe le champ du théâtre, certes, mais le théâtre devient ici un instrument de recherche. Le metteur en scène, par ses choix, va pouvoir orienter l'adhésion du spectateur.

MNML : C'est une manipulation qui fait appel au sens et qui ressemble un peu à ce qui se passe dans l'hypnose ou, c'est un avis personnel, dans le yoga. Là, ça rejoint les interrogations de Varela et, avant lui, de tout les neurophysiologistes ou psychophysiolgistes ont appelés les « bio-feedback », c'est-à-dire la capacité du sujet pensant à réguler le fonctionnement de son corps.

Y.B. : Le metteur en scène ne met-il pas en place, lors de la conception de son spectacle, une forme de rituel ?

MNML : Le théâtre est un lieu particulier. Le simple fait que les spectateurs se déplacent jusqu'à ce lieu fait que ce qui va s'y passer à un statut particulier.

Y.B. : On est bien dans un rituel, une espèce de mise en condition du sujet.

MNML : Oui, c'est ça. C'est un lieu dédié, à un moment dédié et le simple fait que ce soit le lieu dédié au moment dédié, le fait que le spectateur se soit déplacé, en même temps qu'un certain nombre de personnes, jusqu'à ce lieu précis, pose le spectacle [l'espace et le temps propice au déroulement de l'action *ritualisée*].

Tel que ça a été mis en scène, je trouve que l'entrée dans l'I.R.M. pouvait parfaitement simuler l'entrée au théâtre. Au théâtre traditionnel, il arrive que des metteurs en scène jouent avec ce procédé, puisque parfois *la pièce commence avant la pièce*, avant le lever de rideau. L'acteur est présent devant le rideau comme Gaël était présent avant l'entrée du spectateur dans l'I.R.M. L'acteur, à ce moment-là, est déjà dans un acte de représentation. À partir du moment où le spectateur accepte la condition, il s'est déplacé voir une pièce de théâtre, il s'est mis lui-même en condition et il voit la pièce. Il va alors recruter toutes ses connaissances et ses capacités, dédiées à cette condition, pour lire la pièce, sentir la pièce. C'est comme quand on va à un concert : on va écouter de la musique, les fauteuils sont conçus pour ça, pour que le sujet, le spectateur, soit détendu et reçoive la musique, la pièce, avec le maximum de possibilité d'y adhérer.

L'adhésion est inhérente au théâtre même puisque ce que va en faire le metteur en scène, c'est chercher à faire adhérer le spectateur, et le spectateur se laisse tromper, il vient pour être trompé. Le théâtre est peut-être la situation expérimentale idéale où on introduit dans la perception du fait une perception faussée, décidée, mise en scène.

C'est le principe de tout discours : introduire dans la pensée de l'autre un déplacement de perception.

33. – GAËL CHAILLAT, *OYNISOS*

Le point de départ de la recherche était de questionner l'adhésion à l'acte théâtral mis en comparaison avec un objet vidéo.

Comment approcher au plus près, par la mise en scène, au cours de l'expérience, une sensation similaire, pour le spectateur, à la sensation qu'il éprouve lorsqu'il va au théâtre, bien que la relation entre l'acteur et le spectateur soit, *a priori*, tronquée par l'intermédiaire obligatoire de la caméra ?

Nous avons découvert, au fur et à mesure de l'expérience, la nature de cette relation particulière. Ce n'est qu'en jouant, que les principes concrets de l'expérience, ses difficultés, leurs résolutions, ont pu être découverts. Spectateur après spectateur, nous avons affiné la mise en jeu de la mise en scène qui n'avait pu dans l'absolu, et malgré une réflexion poussée et une tentative de préméditer tous les écueils, prévoir ce qui reste toujours imprévisible, même chez les plus grands maîtres du théâtre : l'éclat absolu de l'instant.

C'est cette magie du théâtre, l'instant, qui a été le plus dur à maîtriser, ou plutôt, à ne pas maîtriser.

D'une part les contraintes techniques liées à la prise de vue par la caméra, à la prise et à la diffusion du son et à la nécessité d'un jeu précis avec les lumières considérées comme le seul partenaire de jeu et, d'autre part, le temps très réduit de préparation imposé par le calendrier, ne permettait pas, du moins pour les premières représentations, une souplesse de jeu – il fallait déjà dire le texte légèrement lacunaire – et les premières représentations souffraient d'une certaine rigidité.

Le troisième problème, le plus important et surtout le plus original, les deux précédents étant des problèmes classiques au théâtre, problèmes qui se résolvent généralement avec le temps – et ce fut le cas – était un problème lié à la nature même du rapport spectateur/acteur modifié par la contrainte de la prise de vue par la caméra. Cette distance entre l'acteur et le sujet, qu'il fallait apprendre à maîtriser, provoquait chez l'acteur, au départ de l'expérience, un sentiment de solitude face à la caméra – solitude identique chez le spectateur-sujet dans l'I.R.M., mais je ne parlerai pas à leur place – et provoquait un défaut d'attention, de concentration, d'écoute, de direction de la parole chez l'acteur qui aboutissait finalement à la sensation désagréable de ne jouer pour personne et de se complaire, aidé par le dispositif scénographique – une boîte noire de très petite dimension – dans un système de jeu autocentré sans espoir de retour.

Comment créer, malgré la caméra et la distance qu'elle impose, un échange entre l'acteur et le spectateur, la sensation d'une écoute ?

La mise en scène proposait, au moment de l'entrée du sujet dans la salle de l'I.R.M., un échange physique, verbal, entre l'acteur et le spectateur. Pour ce dernier, c'était une mise en condition, une préparation à l'écoute. Quant à moi, cela me permettait la découverte – une surprise à chaque fois – de celui qui allait m'écouter et, en quelques minutes, j'essayais de créer un rapport intime, un contact, un désir.

La subjectivité était totale. Comme on aime un public certains soirs et d'autres non, certaines de ces rencontres – la plupart – étaient propices à alimenter le désir de jouer, les autres l'amollissaient. Ces quelques minutes étaient malheureusement déterminantes pour la suite de la représentation et aucune autre influence extérieure ne pouvait modifier cette première sensation qui tendait le lien entre le sujet et moi.

Ce lien fut, dans les premiers temps, difficile à maintenir à partir du moment où je quittais la salle de l'I.R.M. L'image-mémoire du visage du spectateur s'effaçait, le fil fragile de la tension, tendu vers le spectateur, se rompait avant les premiers mots du monologue ou pendant la représentation si j'oubliais d'alimenter continuellement cette relation psychique. La conscience soudaine de cette rupture permettait le plus souvent de renouer le lien, à condition d'en avoir conscience. Ce muscle psychique totalement subjectif de ma part à pris l'habitude de son travail et à fini par développer des réflexes mécaniques au bout d'une dizaine de représentations. J'ai appris à m'habituer, au fur et à mesure des représentations, au dispositif, et mon état de jeu s'est épanoui, s'est fait plus vif, plus incisif : l'étrange et le virtuel sont devenus naturels.

Seule la présence quelquefois de spectateurs réels, curieux, au bord de la caméra, perturbait cette fragile entente : car je préférais généralement diriger mon attention vers les corps vivants.

Je n'oublie pas de faire part de mes états de fatigue, de lassitude, de mon excitation, de mon impatience, de ma détente, de ma confiance, de mes pensées volatiles, états propres à l'acteur en jeu, qui n'est pas, et ne sera jamais capable de *refaire* à l'identique, serviteur absolu de l'instant présent. Cela n'est jamais totalement maîtrisable.

Il y a eu 20 représentations, en comptant la générale. Le rapport : temps de la représentation/ espace de temps entre chaque représentation/ temps des répétitions était comparatif à un rapport identique pour la création classique d'un spectacle dans un théâtre. Une bonne générale suivie d'une première avortée : à partir de la deuxième représentation, le phénomène de la répétition a fait le lit d'un épanouissement régulier des représentations. Le détail se lit dans le carnet de bord.

Vendredi 23 février, 11 h.

Première patiente. Réveil un peu lourd. La voix chargée. Un léger nœud au creux du ventre, petite tension normale pour la première expérience. L'intention de vouloir bien faire. Hélène pressent que mon E.C.G. ferait des bonds. La machine ronronne à mes côtés.

12 h. Deux essais infructueux. La machine s'est alarmée. La patiente, Elsa, irradie. La pièce s'arrête avant même d'avoir commencé. Nos *stress* conjoints ont-ils dérangé la Patronne ?

La mise en condition d'Elsa, son accueil dans la pièce de l'I.R.M., m'ont beaucoup amusé et détendu. J'avais envie de rire. Mon inclination perverse à manipuler le sujet, que j'avais prise avec Yannick, s'est très vite muée en tendresse sympathique.

Hélène et moi, nous interrogeons sur une action de forces invisibles. Qui est donc irrité par cette expérience ? Les radiofréquences étaient-elles trop fortes ? Qu'as-tu donc pensé, Elsa ?

- Tu te demandes ce que j'attends ?
- Oui.
- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Oui.
- Ce que je suis ?
- Oui.

Vendredi 23 février, 14 h.

Déjeuner passé. La frustration de ne pas avoir joué ce matin influence mon excitation, mon envie de jouer. Je me sens détendu malgré le petit nœud du ventre qui recommence à signaler sa présence.

La nouvelle demoiselle, Nadia, est en retard. On blague le temps d'attendre. Marie-Noëlle vient de comprendre le pourquoi du ratage de la matinée : nous venons de quitter l'irrationnel, pour découvrir la cause dans un bout de métal dans l'élastique qui maintenait les cheveux de la jeune fille.

Nadia sursaute. Son regard hésite à me suivre.

En attendant de démarrer, sur l'espace de jeu, de dos, j'essaye de garder le contact. C'est difficile. Je dois peut-être plus me concentrer à maintenir l'attention (la tension) entre le sujet et moi.

La représentation était moins dans l'amusement que lors de la générale. Encore incertain, je cherche à asseoir le parcours. Les tambours sont arrivés en retard. Seule la dernière partie m'a procuré du plaisir.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Un peu, oui.

Vendredi 23 février, 16 h.

La vraie première est passée. Une idée du rythme de la semaine prochaine m'apparaît. L'attente est finalement très courte entre chaque patient. C'est toujours plaisant d'enchaîner deux représentations pour chercher la détente.

L'attente près de la chaise est un moment difficile, il faut tenir sa concentration. Le lien avec le sujet se perd. La tension de l'attente, longue, me déséquilibre. Plus fragile dans la représentation je m'accroche à la structure et ne me laisse pas aller à une perte qui pourrait créer des surprises dans le jeu.

Yannick envoie les tambours trop tôt. Je suis encore déséquilibré. Il faut tenir. Les images m'échappent. Je me récupère toujours sur la fin, mais je reste encore insatisfait. Il y a encore du travail et ça me plaît.

Chercher le concret.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- (*Regards de Mireille.*)

Lundi 26 février, 11 h.

Réveil en forme. Toujours un léger trac. C'est une reprise après deux jours de pause : il faut être vigilant. En fumant la cigarette devant l'entrée, le sujet s'annonce, il me voit. Cela changera-t-il quelque chose à sa surprise de me découvrir tout à l'heure ?

Raphaël est en retard. Urgence. Une jolie tension pour cette reprise : dans la détente et le concret, s'il vous plaît !

La jeune fille, Gaëlle, est détendue, elle aussi : nous rions ensemble. Elle n'hésite pas à me répondre. Je réussis, je crois, dans mon attente près de la chaise, pour la première fois, à garder le contact avec elle. La représentation est un peu dé-rythmée sur sa longueur mais

je me sens plus à l'aise dans l'ensemble. Je réinvente, je me perds, je laisse affleurer une légère fragilité. Du plaisir.

Yannick me confirme que prendre mon temps pour les premières paroles est une bonne chose.

Je danse.

À partir de maintenant, penser à s'oublier et chercher encore plus de souplesse dans la voix.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– Non, je m'en doute un peu.

– Tu te demandes ce que j'attends ?

– Un peu, oui.

– Ce que je suis ?

– Oui.

Lundi 26 février, 14 h.

Voilà le premier homme. Le charme de l'accueil ne devrait plus être perçu de la même manière. La choucroute du déjeuner ne m'alourdit pas encore.

Marie-Noëlle me signale que les sujets sont généralement sensibles aux mêmes endroits du spectacle. Je ne veux pas savoir où.

Pierre-Yves n'est pas venu.

Lundi 26 février, 16 h.

Une petite sieste pour attendre la reprise. Un café, une cigarette. Ce n'est pas encore aujourd'hui que je sentirai le mouvement des enchaînements. Dois-je m'inquiéter de la lourdeur de mes paupières, cet après-midi ?

La jeune fille, Marie, est très bavarde. Elle ose même me poser des questions. J'arrive maintenant à garder le contact tout le temps de jeu.

Ma voix s'éraille juste au moment de sortir de la salle de l'I.R.M. Je commence avec la légère appréhension qu'un chat me remonte dans la gorge. La note est un peu haute. Onyos est plus nerveux, plus furieux. Je me laisse trop aller et l'accident survient : le micro saute de ma veste. Je termine en conscience d'être un peu coupé, réduit, je ne sais plus ce qui se passe, là-bas.

En revoyant la vidéo, je me propose de travailler demain avec une couleur plus simple, plus intime.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– C'est vachement bizarre, c'est un peu comme *Code quantum*, tu connais ?

Mardi 27 février, 9 h.

Personne dans le labo. La femme de ménage m'ouvre la porte. Je suis plutôt étonné de mon esprit éveillé si tôt le matin.

Retour d'Elsa, la première patiente. Je dois réinventer l'ouverture.

J'attends cinq sujets aujourd'hui.

C'est très agréable de retrouver cette première spectatrice. Une grande envie de lui donner le plaisir qu'elle n'a pas eu la dernière fois. La mise en condition est différente, nous connaissant déjà. Elle me touche. Je me laisse aller avec elle à une détente douce : ne rien provoquer.

La représentation est une balade un peu fragile. Quelques chats traînent. La voix qui part dans les aigus de temps en temps.

La lampe ne s'allume pas. Il semblerait que ce soit un des moments forts du spectacle. Marie-Noëlle signale que ma partition des mains lui plaît beaucoup.

Je commence enfin à éprouver du plaisir.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– (...)

Mardi 27 février, 11 h.

Le premier homme. À l'heure.

L'ambiance générale est vraiment détendue. Anecdotes et rire éclatant de Corinne.

J'ai revu la vidéo de la représentation précédente. Je dois tenir la précision pour que les enchaînements avec la lumière d'une image à l'autre ne donnent pas l'impression de fautes techniques.

La mise en condition est plus difficile : le garçon, Pascal, veut tenir sa réalité bien en main. La séduction se fait plus difficilement. Je durcis un peu le ton.

J'essaye de ne pas trop rallonger les mots et de ne pas m'installer dans le rythme. Il faut avancer, toujours avancer.

Des parties que je préfère le final laisse maintenant la place au démembrement.

La voix a encore trop tendance à voyager : droit, droit !

– Tu te demandes ce que je fais là ? Tu te demandes ce que j'attends ? Ce que je suis ?

– Non, tu dois être le comédien.

Mardi 27 février, 14 h.

Maintenir la peur, la légère tension. Comment trouver l'interaction avec le spectateur unique ? Imaginer ses réactions, les précéder ? Pour lui donner la sensation d'être avec moi, et moi avec lui ?

J'essaye d'être vide.

Du vide au plein.

Tout de suite à son entrée le garçon, Arnaud, exprime son plaisir d'être là. Je cherche le concret et le jeu avec lui. Je réinvente la mise en condition : ça marche. Avant de plonger la tête dans la machine il me demande mon nom. Cette question est un moteur d'intention pour moi.

Je commence le monologue avec la volonté de lui donner beaucoup. J'imagine son regard amusé lorsque je lui donne, enfin, à la fin, mon nom : comme une connivence entre nous. Un cadeau.

Je trouve enfin un souffle général dans la forme et me libère d'elle. Je raconte une histoire. C'est le principal et cela doit rester ma ligne directrice.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– Non, je me doute que tu es le comédien.

– Tu te demandes ce que j'attends, ce que je suis ?

– Ça, un peu plus, oui.

Mardi 27 février, 16 h.

Je la sens un peu lourde. Quatre à la suite, il faut aller chercher l'énergie, l'envie, dans les recoins. Les yeux sont lourds. Chercher le plaisir.

Les garçons comme Arnaud ou Guillaume acceptent la fable, mais il faut être un peu plus provoquant avec eux qu'avec les filles.

Mes mots se chevauchent un peu lors de la mise en condition. J'hésite un peu dans le texte au début du monologue.

Vigilance.

Je me fouette.

Ne rien forcer dans ces cas-là.

Ou au contraire donner un coup de sang.

Maire-Noëlle s'étonne, à la fin, encore une fois, des différences entre chaque représentation.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– Non, je suppose que c'est un processus de mise en scène.

– Tu te demandes ce que j'attends, ce que je suis ?

– Ça, un peu plus, oui.

Mercredi 28 février, 9 h.

La grande journée.

Mon corps est un peu agissant : un ganglion à droite me gêne un peu.

Je sens la fatigue matinale : alors rester ouvert et prêt aux surprises, ne rien préparer, se réveiller en jouant. Se dé-préparer.

Le garçon, Quentin, est inquiet. Il devance, par ses questions, la mise en place de Corinne. Il parle et commente beaucoup pour masquer son appréhension. Je le remets sur les rails avec mes quelques répliques qui prennent une couleur cinglante. Je me cingle moi-même par la même occasion.

Je me sens un peu détaché, légèrement en distance – le garçon apprécie, paraît-il, la distanciation, ironie des attentes. Une émotion juste apparaît alors, lors de la partie du démembrement. Par la retenue.

Quentin, je le torture un peu.

Le rapport du personnage aux hommes ?

Le chacal est perdu dans le noir.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– ...

– Tu te demandes ce que j’attends, ce que je suis ?

– Oui, déjà plus.

Mercredi 28 février, 11 h.

Cette journée va être sous le signe de la fatigue. Il paraît que je suis souvent meilleur dans cet état : légèrement détaché.

Contrôle bas.

Le garçon, Cédric, est tout timide. Il essaie de balbutier quelques réponses qui s'évanouissent.

J’ai trouvé le rapport avec ces jeunes garçons : un peu dominateur, une tendresse fraternelle.

Quelques accès de lassitude.

Je dois vraiment préciser le rythme.

Je sens vraiment maintenant qu’avec de l’imagination j’arrive à donner mon regard à la personne dans l’I.R.M. à travers la camera : quelle imagination !

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– Heu...

– Tu te demandes ce que j’attends, ce que je suis ?

– Oui.

Mercredi 28 février, 12 h.

On enchaîne avec l’amie de Yannick, Karine, sans pause.

La question du plaisir.

Oui, c’est très agréable de retrouver une femme. Je la connais pour l’avoir déjà croisée au début de l’expérience, lors de la générale.

Il se crée une légère connivence entre elle et moi qui me relance dans le plaisir du jeu.

Je ressors mes trésors de charme.

Promenade. Plaisir.

Le plaisir est vraiment lié à la personne. Le premier contact me donne plus ou moins envie de donner, de partager.

Petit cadeau d'Oynisos : un baiser du bout des doigts. Pour la remercier.

– Tu te demandes ce que j'attends ?

– Qu'est ce que tu attends ?

– Tu te demandes ce que je fais là, ce que je suis ?

– (*Regard accentué.*)

Mercredi 28 février, 14 h 30.

Le repas est passé vite, un peu trop vite : le ventre est plein de tortellini.

Pressé. Pressé.

On la fait pour la faire : oui ?

Peut-être que je n'ai pas assez pris le temps de découvrir la jeune fille, Florine ?

De l'amusement pourtant, la sensation de diriger mon attention vers elle.

Et voilà, la chaise tombe pour la première fois.

De l'avis général, une étrange représentation, pas « comme d'habitude ».

Se donner des objectifs. Peut-être reste-t-il encore à trouver un fil qui ne lâche pas du début à la fin de la représentation – l'histoire ! – et ne pas se satisfaire des petits moments réussis ?

La danse m'a plu pour la première fois, vraiment !

– Tu te demandes ce que j'attends ?

– Ouïïï...

– Tu te demande ce que je fais là, ce que je suis ?

– ...

Mercredi 28 février, 16 h.

Épuisé !!

Le jeune garçon, Jérémy, veut faire l'homme qui n'a peur de rien. Il répond, fait celui qui contrôle, mais, comme tout un chacun, son entrée dans le tube le rend plus humble.

Épuisé !!

Deux trous.

Bafouillage.

Perte du foulard.

Et pourtant, à la vision de la vidéo, cela m'a paru vraiment acceptable.

Il faut croire que le texte finit par descendre et s'inscrire en moi.

Je m'écroule sur le sol.

La présence de spectateurs sur le coté de la camera m'a également troublé. Mon adresse était désorientée.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– No... Non. Pas vraiment.

– Tu te demandes ce que j'attends, ce que je suis ?

– Possible.

Jeudi 29 février, 9 h.

Pas vraiment reposé.

Mais j'aime bien cet état un peu flottant du matin. Un réveil en jeu. La nuit m'a lavé des lassitudes des représentations de la veille.

Penser à raconter une histoire.

Encore une belle rencontre : Gaëlle, très charmante, mutine. Quand une matinée s'ouvre de cette manière, c'est une fleur d'été.

Enfin, je dé-contrôle presque totalement la représentation. Je me laisse porter. L'émotion me creuse une larme à la commissure des yeux.

Toujours avancer, penser à l'histoire.

Plaisir !

– Tu te demande ce que je fais là ?

– Oui et non.

– Tu te demandes ce que j'attends, ce que je suis ?

– Ce que vous êtes ? Le comédien.

Jeudi 29 février, 11 h.

J'ai revu la captation de la représentation de ce matin. Il y a encore des détails à améliorer.

Très envie de recommencer.

Avec Mélanie, je suis un peu moins dedans. Je suppose que, partagé entre la spectatrice de tout à l'heure, Gaëlle, qui est là en vrai, et la nouvelle, Mélanie, dans l'I.R.M., j'hésite dans mon adresse.

Poser le début du monologue.

Poser les intentions.

Ne rien forcer.

Toujours penser au plus simple.

La fin des représentations approche : chacune d'elles doit être goûtée.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Oui.
- Tu te demandes ce que j’attends, ce que je suis ?
- Vous attendez que je rentre à l’intérieur ?

Jeudi 29 février, 14 h.

Goutons !

Plaisirs ! Plaisirs !

Le jeune garçon apeuré, Valentin, est charmant. Ça m’amuse.

La voix est posée. Claire.

Les consonnes claquent. Droit ! Droit !

C’est bon.

Juste un décrochage qui me rappelle que rien n’est jamais gagné.

J’ai si peu envie de continuer à expliquer, analyser. Alors garder un peu de mystère pour les dernières représentations.

Sans commentaires.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Pas vraiment.
- Tu te demandes ce que j’attends, ce que je suis ?
- ...

Jeudi 29 février, 16 h.

Laure.

Oui, c’est là.

- Tu te demandes ce que je fais là ?
- Pas vraiment.
- Tu te demandes ce que j’attends, ce que je suis ?
- Je pense que tu es le comédien et que tu attends que je rentre dans la machine pour commencer.

Vendredi 30 février, 9 h.

Voilà le dernier jour.

Envie de jouer, de dire encore ce texte, ces mots.

Plaisir sensuel.

Rock n’ Roll

Ce sont les dernières, les deux dernières aujourd'hui. Elles sont pour moi, pour toute l'équipe. Pour dire au revoir.

C'est un garçon un peu tremblant, Anaël, qui rentre.

Il demande à être étonné.

Je m'étonne moi-même. J'explose le rythme du récit, j'accélère, je change les temps, je tire le fil de l'histoire et le déroule pas à pas.

Je ne devance presque plus.

Je touche à l'instant à défaut de ne pas avoir touché la grâce.

Le travail est fait, et fait de manière honorable.

– Tu te demandes ce que je fais là ?

– Je crois que j'ai compris.

Vendredi 30 février, 11 h.

Audrey.

Voilà, la dernière fois.

Avant de commencer, j'aurais envie de ne rien dire de cette dernière...

...que : c'était bien.

34. – LEXIQUE

établi par nos soins à l'exception de la définition d'Internet,
inspirée du *Glossary of Internet Terms* de Matisse Enzer,
<http://www.matisse.net/files/glossary.html> :

Chat : Discussion en direct sur le réseau (inter ou intra net) entre au moins deux personnes par le moyen de textes et/ou pictogrammes (appelés aussi Smiley, Emoticones...) échangés en direct.

Internet : Il s'agit de la vaste collection de réseaux reliés ensemble en utilisant les protocoles de TCP/IP et qui ont évolué depuis l'Arpanet de l'US Department of Defense des années 1960 et du début des années 1970.

L'Internet relie des dizaines de milliers de réseaux indépendants dans un vaste Internet global et est probablement le plus grand réseau informatique étendu dans le monde.

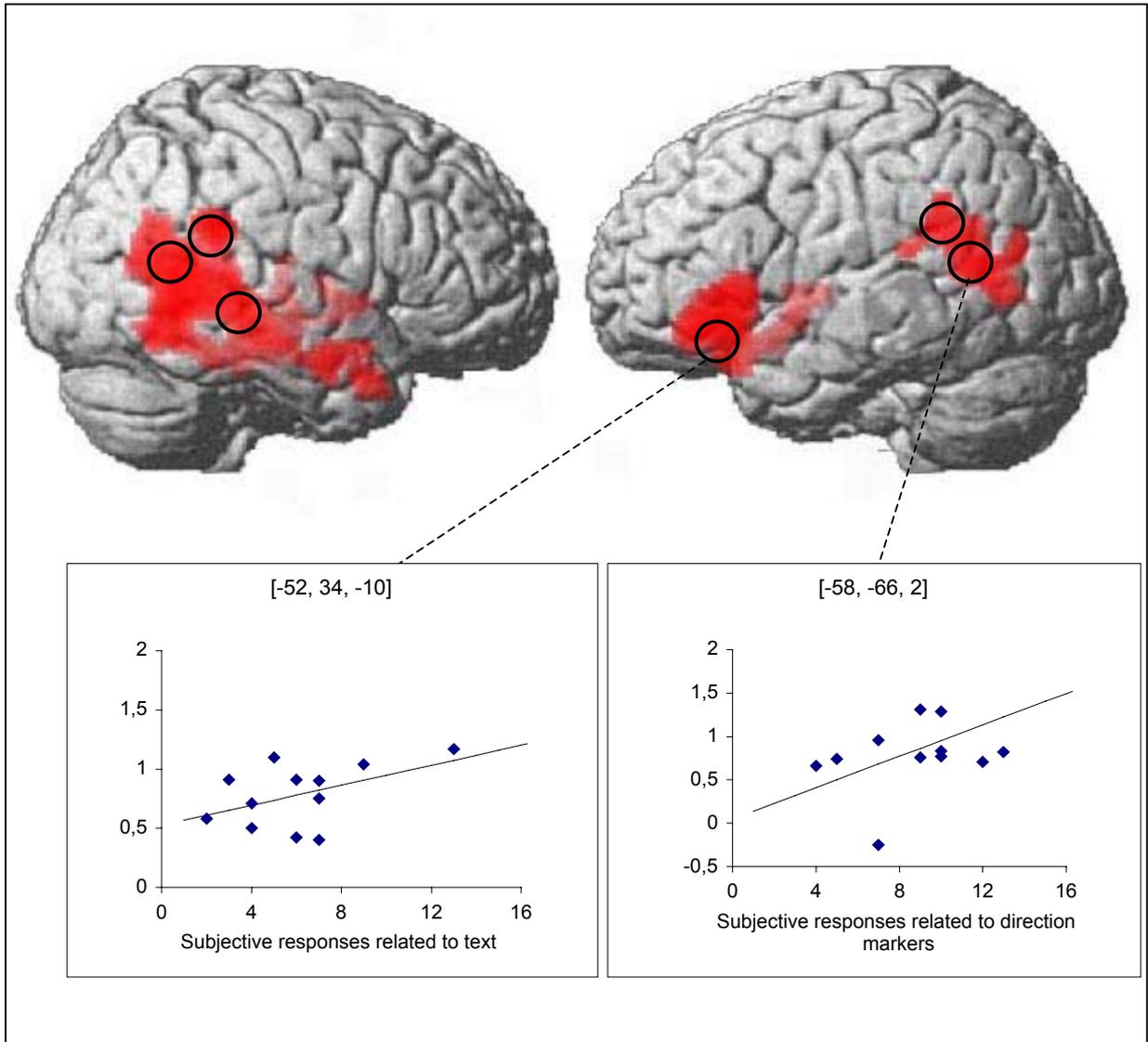
Intranet : Réseau privé à l'intérieur d'une compagnie ou d'une organisation qui emploie les mêmes genres de logiciel que sur l'Internet public, mais celui-ci est seulement pour l'usage interne.

Scène web, cyber-scène : Page Web mise en réseau accueillant la vidéo ou tout autre élément artistique (comme le son, ou les écrits...) ayant un lien avec une action artistique se déroulant (ou s'étant déroulée) sur un plateau réel et dont le prolongement dramaturgique est la page Internet. C'est sur cette scène web qu'est proposée, s'il y a lieu, l'interactivité.

Web-spectateur, cyber-spectateur : Spectateur qui assiste à la représentation sur une scène web.

Streaming : Envoi d'un flux de son et/ou de vidéo sur le web. Les données sont encodées par un serveur qui les redistribue ensuite aux internautes dans un format choisi (real, quick time, mp3 etc.).

35. – REGIONS ACTIVEES LORS DE LA MISE EN ACTION
DU *PRINCIPE D'ADHESION*.



Les régions du cerveau (en rouge) sont celles avec d'importantes différences BOLD lors du signal entre « théâtre » et la « base » des événements lorsque le sujet-spectateur regardait le jeu dramatique. Les grappes sont activées significativement à $p < 0.0001$, corrigé. Des analyses de corrélation entre les réponses subjectives et textuelles ou de la direction des événements (supposé refléter l'adhésion à la réalité théâtrale) et la moyenne des changements de signal (en unités arbitraires), ont été relevées, pour chaque sujet, dans les cinq régions d'intérêt marqué par les cercles noirs.

Chiffres entre crochets: Une importante corrélation significative, entre l'activation et le taux d'adhésion, a été trouvée dans la partie gauche antérieure (Inférieur Frontal Gauche) pour les réactions subjectives correspondant avec le texte de théâtre, et à gauche (Postérieur Supérieur Temporal) pour les réactions subjectives (Les coordonnées correspondent « régions d'intérêts » centre).

TABLE DES ANNEXES

1. <i>La Passion et la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ</i> . Jouée à Valenciennes en 1547	III
2. Boilly, <i>L'Effet du mélodrame</i> , vers 1820	III
3. M. C. Escher, <i>Mains se dessinant</i> , 1948	IV
4. Peter Brook, <i>L'homme qui</i> , 1992	IV
5. Maeterlinck, <i>Les Aveugles</i> , mis en onde par Y. Bressan, 2004	V
6. <i>Choré-carré 1</i> . Direction générale et création électronique : Y. Bressan. Direction artistique : C. Huet. 1999	VI
7. Exemples de croquis de développements chorégraphiques proposés aux Internauts (croquis réalisés par C. Huet)	VII
8. <i>Le Martyre</i> , adaptation et mise en scène Y. Bressan, E-toile, « La Fabrique de théâtre », Strasbourg, novembre 2000	VIII
9. <i>Côté noir/Côté blanc</i> , texte et mise en scène : C. Huet ; création électronique : Y. Bressan, E-toile, « La Filature », scène Nationale de Mulhouse, novembre 2001	X
10. <i>Côté noir/Côté blanc</i> , texte et équipe	XVIII
11. La série des <i>Bals</i>	XXVIII
12. <i>Bal 1</i>	XXIX
13. <i>Bal 2</i>	XXX
14. <i>Bal 3</i>	XXXI
15. <i>Bal 4</i>	XXXII
16. <i>Bal 5</i>	XXXIII
17. <i>Bal 6</i>	XXXIV

18. Exemples de croquis de disposition scénique et capture d'écran de l'interface Internet pour les <i>Bals</i>	XXXV
19. Extraits du <i>chat</i> du spectacle <i>Bal 4</i> , 15 h 30	XXXVI
20. Extraits du <i>chat</i> du spectacle <i>Bal 4</i> , 20 h 30.....	XXXIX
21. Extraits du <i>chat</i> du spectacle <i>Bal 5</i>	XLII
22. Dispositif technique (scanner)	XLVI
23. Dispositif technique (salle des acquisitions neurologiques et cardiaques).....	XLVII
24. Dispositif technique (plateau)	XLVIII
25. Questionnaire post-expérience de la mise en évidence du <i>principe d'adhésion</i>	XLIX
26. Story-board de la mise en scène, par Y. Bressan, d' <i>Onyso le furieux</i> lors de la mise en évidence du <i>principe d'adhésion</i>	L
27. Tableaux des événements théâtraux, <i>Vêtir ceux qui sont nus</i> , mis en scène par S. Braunschweig le 23 septembre 2006	LI
28. Acquisition des données cardiaques (e.c.g.) dans le scanner (2T.) simultanément aux images irmf (top irm)	LIII
29. Entretien avec Andrée Pascaud, responsable des Relations avec le public du Théâtre national de Strasbourg, 13 juillet 2007	LIV
30. Entretien avec Stéphane Braunschweig, metteur en scène, directeur du Théâtre national de Strasbourg, 28 septembre 2007	LVI
31. Entretien avec Gaël Chaillat, comédien, 2 mai 2007	LX
32. Entretien avec Marie-Noëlle Metz-Lutz, neurologue, 2 avril 2008.....	LXV
33. Gaël Chaillat, <i>Onyso</i>	LXX
34. Lexique	LXXXI
35. Régions activées lors de la mise en action du <i>principe d'adhésion</i>	LXXXII
36. Données neuropsychologiques des sujets de l'expérience de mise en évidence du <i>principe d'adhésion</i>	LXXXIII
Table des annexes	LXXXIV

SUJET	SEXE	FORMATION	Fréq.	Nbre	Nbre	Nbre de	Nbre de	Corrélations	Corrélations	RR av.	RR Ev	rRR av.	rRR Ev
			Card.	d'Ev TE	d'Ev Video	réponses TE	réponses Video						
			Moy	a priori	a priori	à posteriori	à posteriori	priori/posteriori					
						(subj.)	(subj.)						
S1_JABNA	F	T	66	22	16	8	13	0,26	0,33				
S3_CREGA	F	T	70	22	16	22	21	0,35	0,83	869	869	0,33	0,33
S4_BRUMA	F	Art	50	22	16	12	4	0,26	0,52	1222	1226	0,27	0,21
S5_GRIEL	F	T	78	22	16	13	6	0,45	0,66	777	784	0,30	0,23
S6_MYRPA	M		76	22	16	6	4	0,32	0,56	791	794	0,44	0,43
S7_MELAR	M		90	22	16	14	8	0,22	0,72	673	671	0,27	0,23
S8_MARGU	M		66	22	16	13	13	0,27	0,79	912	901	0,27	0,29
S9_BISQu	M	T	98	22	16	23	16	0,27	0,81	612	612	0,38	0,33
S10_MAUCE	M	T	70	22	16	11	17	0,31	0,85	858	862	0,34	0,28
S11_FUKKA	F		82	22	16	16	3	0,49	0,26	732	734	0,26	0,25
S12_GEGFL	F		84	22	16	15	2	0,33	0,15	717	718	0,21	0,20
S13_HERJE	M		72	22	16	13	12	0,27	0,52	839	842	0,19	0,17
S14_VIEGA	F	T	98	22	16	25	22	0,35	0,43	611	612	0,45	0,36
S15_HUGME	F	T	98	22	16	12	13	0,43	0,39	613	615	0,31	0,30
S16_POTVA	M	T	97	22	16	28	23	0,26	0,6	632	631	0,46	0,47
S17_WOELA	F	Art	64	22	16	15	9	0,08	0,48	939	942	0,29	0,31
S18_MARAN	M	Lettres	75	22	16	11	5	0,51	0,6	801	802	0,44	0,45
S19_MEYAU	F	T	62	22	16	12	9	0,34	0,53	979	973	0,13	0,14
Moyenne			78	22	16	14,94	11,11	0,32	0,57	799	799	0,32	0,29
Ecartype			14,26			5,87	6,69	0,10	0,20	161	161	0,10	0,10

36. – DONNEES NEUROPSYCHOLOGIQUES DES SUJETS DE L'EXPERIENCE DE MISE EN EVIDENCE DU *PRINCIPE D'ADHESION*