

# Quels rôles pour le spectateur à l'ère numérique ?

Questions de théâtre

Simon Hagemann  
Izabella Pluta



Direction générale : Lucas Giossi  
Directions éditoriale et commerciale : Sylvain Collette et May Yang  
Direction de la communication : Prisca Thür-Bédert  
Responsable de production : Christophe Borlat  
Éditorial : Alice Micheau-Thiébaud et Jean Rime  
Graphisme : Kim Nanette  
Marketing digital : Gabriel Hussy  
Comptabilité : Philipp Bachmann  
Logistique : Émile Razafimanjaka

Illustration de couverture : Performance immersive *Brainwaves*.  
Mise en scène : Christophe Burgess. Projet de création porté par  
RGB Project, 2021. Sur la photographie : l'actrice Estelle Bridet  
et les spectateurs équipés de visiocasques de réalité virtuelle.  
Photographie : © Céline Ribordy.

Première édition 2023  
© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne  
Épistémé est un label des Presses polytechniques et universitaires romandes  
ISBN 978-2-88915-569-9, version imprimée  
ISBN 978-2-8323-2215-4, version ebook (pdf), doi.org/10.55430/8020VA01

Imprimé en France

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

# Sommaire

Introduction	7
1 Spectateur, public, participant...: quelques problèmes de définitions	17
2 Repères historiques: les rôles changeants du public au théâtre, avant le spectacle numérique	31
3 Le temps des médias numériques: nouvelles conditions pour le théâtre	57
4 Au royaume des sens: la perception et ses mécanismes dans un spectacle numérique	79
5 Vers un <i>spectateur-immersant</i>	99
6 Libérer le geste: vers un <i>spectateur-interacteur</i>	123
7 Spectacle vivant et jeux vidéo: le <i>spectateur-joueur</i>	143
8 Les effets de la réception: sensibilisation, émancipation, engagement...	167
9 L'ère de l'IA: le public face à un tournant non humain?	183
Conclusion	203
Pour aller plus loin	207
Table des illustrations	209
Table des matières	211



# Introduction

La crise sanitaire du COVID-19 l'a douloureusement démontré: sans public, pas de théâtre. Ou alors, de manière très limitée car, bien sûr, des artistes ont cherché ici et là des alternatives, souvent avec des formats en ligne. Si l'on s'est ainsi rendu compte de l'immense importance des spectateurs<sup>1</sup>, les réflexions publiées sur le théâtre laissent cependant apparaître une autre conception. En comparaison avec les études sur les acteurs, les espaces scénographiques ou les mises en scène, celles concernant les spectateurs restent minoritaires.

Seules quelques publications isolées se sont intéressées au récepteur du théâtre. Dans l'espace francophone, on peut citer les analyses en études théâtrales d'Anne-Marie Gourdon ou de Marie-Madeleine Mervant-Roux, sans oublier les recherches de Patrice Pavis; et, au-delà du spectacle vivant, pour l'art en général, les travaux du chercheur en philosophie Christian Ruby. À partir de 2008 pourtant, la situation a changé. *Le spectateur émancipé* du philosophe Jacques Rancière a eu un effet important dans le monde des études théâtrales et, dans la

<sup>1</sup> Comme nous l'expliquerons plus précisément au chapitre 1, nous utilisons le masculin «générique» dans ce livre pour faciliter la lecture.

foulée, en 2013, Olivier Neveux, chercheur en théâtre, avec son livre *Politiques du spectateur*, a situé la dimension politique du spectacle vivant avant tout dans le rapport au public. D'autres impulsions importantes dans l'analyse du spectateur sont venues des études cognitives, qui se sont focalisées sur la réception de l'art scénique. Plus récemment, ce que l'on appelle en anglais les *audience studies* (qu'on pourrait traduire par *études des publics*) se sont développées. Elles s'intéressent particulièrement aux récepteurs du théâtre, à leur composition sociale et culturelle, mais aussi aux façons possibles d'avoir un certain impact sur ces spectateurs. Ainsi, le public et le rôle qui lui est attribué dans les arts de la scène ont enfin gagné en importance dans la recherche.

Parallèlement, les médias de masse numériques ont considérablement modifié la communication sociétale, mais aussi la représentation théâtrale au cours des dernières décennies. D'une part, le spectacle vivant dispose de possibilités d'expression entièrement nouvelles grâce à ces médias et, d'autre part, les habitudes médiatiques et l'horizon d'attente du public ont fortement changé. Un type de théâtre a vu le jour, dans lequel les dispositifs technologiques jouent un rôle décisif et que l'on appelle, après les chercheurs Steve Dixon et Barry Smith, la *Digital Performance*, qu'on peut traduire par *spectacle numérique*<sup>2</sup>. Dans ce type de représentation, le rôle du spectateur a également fortement évolué. L'expression classique «aller voir un spectacle de théâtre» semble de plus en plus problématique pour décrire l'activité du public assistant aux représentations théâtrales du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, notre activité en tant que récepteur d'une pièce se limite de moins en moins au fait de regarder les événements sur scène : filmé par les caméras de Jay Scheib, de Cyril Teste ou de Gob Squad,

<sup>2</sup> Steve Dixon (avec la participation de Barry Smith), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2007.

on s'aperçoit soi-même sur écran et on réagit avec son corps; on déambule avec des écouteurs dans les formes scéniques de Rimini Protokoll et d'INVIVO; on expérimente les visio-casques dans les spectacles de CREW ou de RGB Project; on participe physiquement aux jeux théâtraux de machina eX, de Signa ou à travers internet aux créations de Blast Theory; on se laisse guider grâce à la radio ou au format sonore MP3 via l'espace public dans les travaux de LIGNA...<sup>3</sup> Spectateur, expérimentateur, participant ou collaborateur: si, dans l'histoire du théâtre, comme nous allons le voir dans ce livre, le rôle du spectateur a constamment été renégocié, il semble que dans le spectacle numérique du XXI<sup>e</sup> siècle, la définition de ce rôle redevienne une occupation majeure.

## Le public, élément constitutif du théâtre

La plupart des définitions célèbres concernant le spectacle vivant évoquent les spectateurs: «Le théâtre peut-il exister sans public? À la limite, un spectateur est nécessaire pour en faire un spectacle», écrivait le metteur en scène Jerzy Grotowski en 1968<sup>4</sup>. L'artiste Peter Brook le confirme: «Un homme traverse cet espace vide tandis que quelqu'un d'autre le regarde, et c'est tout ce qu'il faut pour qu'un acte de théâtre s'engage<sup>5</sup>.»

<sup>3</sup> Voir Simon Hagemann, «Entre le regardant et le regardé. Sur la reconfiguration du rôle du spectateur dans les créations à composante technologique», in Izabella Pluta (dir.), Margot Dacheux, Hervé Guay, Simon Hagemann et Eugénie Pastor (collab.), *Scènes numériques/Digital Stages. Anthologie critique d'écrits et d'entretiens d'artistes. Critical anthology of artists' statements and interviews*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 355-363.

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971 (1968), p. 31; voir aussi *Écrits – Volume 1 1954-1969*, Mario Biagini (dir.), Michelle Kokosowski (collab.), Marie-Thérèse Vido-Rzewuska (trad.), Montreuil, L'Arche, 2023.

<sup>5</sup> Peter Brook, *The Empty Space*, Londres, Penguin, 1968, p. 11. Sauf indication contraire, toutes les traductions en français de citations, de phrases et de terminologie depuis d'autres langues sont les nôtres.

Ou, plus brièvement, selon les mots d'Eric Bentley, critique de théâtre, « A représente B, *pendant que C regarde*<sup>6</sup>. » Même dans les définitions du performatif, la coprésence corporelle, qui fait des acteurs et des spectateurs une communauté, joue aussi un rôle éminent, comme l'explique la chercheuse Erika Fischer-Lichte<sup>7</sup>.

Il est difficile d'imaginer un théâtre ou, plus largement, un spectacle performatif sans public. Outre les comédiens, une mise en scène – avec ou sans la figure d'un metteur en scène – et souvent une base textuelle, le spectateur est un élément central et constitutif d'une représentation scénique. Ces composants caractérisent la grande majorité des spectacles dans l'histoire du théâtre, même si, de temps en temps, quelques artistes remettent en question l'un d'entre eux, par exemple la coprésence des acteurs et des spectateurs par le biais des technologies médiatiques, comme nous le verrons plus loin.

Pour analyser le public de théâtre et son rôle, il peut y avoir des approches sociologiques centrées sur la composition des publics, mais aussi des approches culturelles, cognitives, sémiotiques... Pour saisir pleinement les relations entre les spectateurs et la scène, il faut par exemple faire la distinction entre le public dans son ensemble et les récepteurs individuels, il faut prendre en compte des considérations culturelles et sociales sur le lieu de la représentation, ainsi que l'horizon d'attente du public ou de ses membres, mais aussi les aspirations du metteur en scène et des acteurs. L'art scénique constitue également un processus complet, dans lequel la représentation est précédée d'une phase de production qui intègre des réflexions sur le public et ses réalités.

<sup>6</sup> Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Londres, Methuen, 1965, p. 150.

<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004, p. 82.

## La nouvelle importance du spectateur à l'ère du numérique

Il n'y a pas que dans la recherche théâtrale que le public semble enfin susciter une nouvelle attention. Dans le théâtre contemporain, avec les évolutions technologiques, la question du spectateur semble également prendre une importance inédite. On peut constater que les formes scéniques qui s'intéressent aux récentes facultés numériques expérimentent sans cesse de nouvelles configurations du rapport entre le plateau et ceux qui le regardent. Outre le théâtre d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle et les spectacles politiques des années 1960 et 1970, le théâtre de l'ère numérique, à partir des années 1990, mise sans aucun doute sur un public plus actif, avec une mobilisation des spectateurs sur le plan sensorimoteur. Le chercheur Dieter Daniels constate la même chose par rapport à l'art médiatique mais, selon lui, l'interactivité de cet art dans les années 1990 est moins idéologique que chez les artistes des années 1960; elle devient plutôt technique<sup>8</sup>. Pour le spectacle vivant des dernières décennies, l'interactivité croissante est aussi une conséquence de l'expérimentation de nouvelles possibilités techniques (fig. 1)<sup>9</sup>.

En effet, le théâtre doit s'adapter aux nouveaux modes de vie de ses spectateurs pour pouvoir les atteindre – même si cette adaptation peut bien sûr s'effectuer de différentes manières, aussi bien par imitation que par confrontation. Enfin, l'implication politique du théâtre dans la société continue d'avoir un impact important sur la participation du public.

<sup>8</sup> Dieter Daniels, «Strategien der Interaktivität», in Dieter Daniels et Rudolf Frieling (dir.), *Media Art Interaction – The 1980s and 1990s in Germany*, Vienne/New York, Springer, 2000, p. 146.

<sup>9</sup> Nele Wynants, «Jouer ou ne pas jouer : limites d'une dramaturgie interactive», *Critical Stages/Scènes critiques*, 16, mai 2019, p. 3 : <https://www.critical-stages.org/19/jouer-ou-ne-pas-jouer-limites-dune-dramaturgie-interactive/> (consulté le 12.10.2023).