La voix du spectateur : la construction de l'expérience de l'évènement théâtral

The spectator's voice: constructing the experience of the theatrical event

Leonel Martins Carneiro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1062>

DOI : 10.4000/rsl.1062

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Leonel Martins Carneiro, « La voix du spectateur : la construction de l'expérience de l'évènement théâtral », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 15 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1062> ; DOI : 10.4000/rsl.1062

Ce document a été généré automatiquement le 15 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

La voix du spectateur : la construction de l'expérience de l'évènement théâtral

The spectator's voice: constructing the experience of the theatrical event

Leonel Martins Carneiro

L'expérience du spectateur de théâtre

- 1 Il existe beaucoup de théories esthétiques sur la réception théâtrale, comme l'a montré Patrice Pavis¹, mais rares sont celles qui relient l'expérience du spectacle et la vie du spectateur dans leur dimension temporelle. Pour y parvenir, il me semble nécessaire de se pencher sur la façon dont on a théorisé l'expérience de l'art au cours du xx^e siècle, et de rappeler deux auteurs fondamentaux pour la compréhension de l'expérience du théâtre. Le premier est le philosophe américain John Dewey qui, en 1934, a publié son *Art as experience*, l'une des œuvres les plus importantes pour le développement d'une approche de l'art en tant qu'expérience. Quant au second auteur, le philosophe et psychologue Hugo Münsterberg, il avait commencé dix-huit ans auparavant, en 1916, à se questionner sur l'expérience esthétique produite par l'art cinématographique, dans *The Photoplay: a Psychological Study*². Ces deux auteurs partagent le point de vue pragmatiste, dont le fondateur le plus connu est William James. La pensée pragmatiste fait passer la théorie après la réalité.
- 2 Pour comprendre la notion d'expérience proposée par Dewey, il est nécessaire de saisir comment s'articulent les fonctions mentales supérieures définies, entre autres, par le russe Lev S. Vygotski dans une collection de textes réunis en 1978, après sa mort³, et par l'allemand Hugo Münsterberg en 1916. Les fonctions supérieures, parmi lesquelles nous citerons l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion, sont le résultat d'une interaction avec l'environnement et définissent la perception et la sensation de l'expérience. Elles ont été étudiées au fil du xx^e siècle par différentes disciplines, comme

la psychologie, la philosophie ou même les neurosciences. Actuellement, il existe plusieurs conceptualisations de l'attention⁴. Selon Münsterberg:

Of all internal functions which create the meaning of the world around us, the most central is the attention. The chaos of the surrounding impressions is organized into a real cosmos of experience by our selection of that which is significant and of consequence. This is true for life and stage alike. Our attention must be drawn now here, now there, if we want to bind together that which is scattered in the space before us. Everything must be shaded by attention and inattention⁵.

- 3 L'attention peut être comprise comme un filtre qui sélectionne les informations qui nous arrivent par la sensation et la perception avant leur traitement rationnel. Ce filtre peut être activé volontairement, comme quand on cherche quelqu'un dans la rue, ou involontairement. Le bruit d'une explosion, les mouvements d'un animal, une odeur inconnue, tout ce qui touche à nos instincts, tout ce qui provoque une forte émotion prend le contrôle de l'attention involontaire, comme l'avait expliqué Münsterberg⁶. Au théâtre, on peut dire que la plupart du temps, c'est l'attention involontaire qui prédomine chez le spectateur.
- 4 Son attention est parallèlement conditionnée par la mémoire, c'est-à-dire par les souvenirs des expériences antérieures, dans et hors le théâtre. Le spectateur peut bloquer un stimulus dérangeant au moyen de l'attention, comme l'avait suggéré Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Selon Münsterberg, cette mémoire se combine avec l'imagination, qui est une projection inventée du futur souvent produite à partir du répertoire expérientiel de chacun.
- 5 Le même point de vue sur l'imbrication entre mémoire, imagination et attention a guidé les études les plus récentes d'André F. Helene et Gilberto F. Xavier, qui proposent une réflexion sur ces mécanismes : selon la perspective des neurosciences, la division admise de la mémoire montre l'articulation entre deux types fondamentaux de traitement des stimuli perçus, la « mémoire explicite » et la « mémoire implicite ». Par mémoire « explicite », nous comprenons les événements de rétention des expériences passées vers lesquels l'individu a un accès conscient à l'information⁷. Quant à la mémoire « implicite », elle est révélée dans le fait qu'on accomplit plus facilement une tâche dont on a l'expérience antérieure⁸. Les deux types de mémoires sont activés et sont mis à jour au cours du processus de construction de sens dans lequel le spectateur est engagé. Avant, pendant et après le spectacle, il existe une mémoire explicite (ou « déclarative », selon Ivan Izquierdo⁹) de l'évènement. Cette mémoire déclarative ne consiste pas en une description exacte de l'évènement, mais en sa reconstruction. En conséquence, on peut dire, comme le propose Ecléa Bosi, que c'est une « mémoire-travail » (*memória-trabalho*)¹⁰. C'est justement cette mémoire déclarative que je veux aborder dans mon étude avec les spectateurs.
- 6 L'élaboration du discours par le spectateur n'est pas une simple « traduction » de la mémoire d'une expérience. La matérialisation du discours à travers un langage est un travail de construction de la pensée, comme l'avait proposé déjà Lev S. Vygotski¹¹. En conséquence, le processus d'élaboration verbale n'est ni « l'expérience » ni « la mémoire de l'expérience », mais une création subjective du spectateur. Quand il raconte sa version de l'expérience théâtrale, il est en train de l'actualiser dans sa mémoire.
- 7 Il est fondamental de préciser dans quel sens nous employons le mot « expérience ». Il faut distinguer entre l'expérience dans son sens le plus général et l'expérience dans le sens de « méthode expérimentale ». Alors que la première peut désigner l'expérience

humaine d'être au monde, les sciences ont utilisé cette expérience pour élaborer une méthode constituée par une séquence de tests répétée visant la validation d'une hypothèse. Contrairement aux expériences de la « méthode expérimentale », l'expérience humaine est en grande partie subjective et irréproducible, elle est comme le fleuve du philosophe Héraclite¹².

- 8 Je partage l'idée de Dewey¹³ selon laquelle une partie seulement de ces expériences quotidiennes peut être considérée comme significative, frappante : « *an experience* ». Pour le philosophe américain, ce qui caractérise « une expérience » c'est qu'elle a un développement organisé avec début, milieu et fin ; une fin qui n'est jamais définitive.

The experience, like that of watching a storm reach its height and gradually subside, is one of continuous movement of subject-matters. Like the ocean in the storm, there are a series of waves [...]. If a conclusion is reached, it is that of a movement of anticipation and cumulation, one that finally comes to completion. A « conclusion » is no separate and independent thing; it is the consummation of a movement¹⁴.

- 9 Ainsi, une première division possible de l'expérience, chez Dewey, se ferait entre l'expérience commune (ou quotidienne) et ce qu'il appelle « *an experience* », que nous proposons d'appeler « significative ». Selon Dewey, l'expérience dans le champ de l'art, une « expérience esthétique » (*esthetic experience*), a de fortes chances pour être significative. En outre, certaines caractéristiques de l'expérience de l'art, rattachées à son organisation esthétique, la distinguent d'une expérience significative dans la vie quotidienne (par exemple, un accident de voiture). L'expérience de l'art clarifiant et intensifiant le développement de traits qui appartiennent à des expériences complètes, Dewey propose de définir l'expérience esthétique comme une expérience de synthèse :

For it is experience freed from the forces that impede and confuse its development as experience; freed, that is, from the factors that subordinate an experience as it is directly had something beyond itself. To esthetic experiences, then, the philosopher must go to understand what experience is¹⁵.

- 10 Le sens d'une expérience esthétique nous parvient au moment de la fusion entre ce qui est reçu par la perception attentive et la mémoire de nos expériences précédentes. Selon Dewey :

« Sense » covers a wide range of contents: the sensory, the sensational, the sensitive, the sensible, and the sentimental, along with the sensuous. It includes almost everything from bare physical and emotional shock to sense itself — that is, the meaning of things present in immediate experience¹⁶.

- 11 Dans le processus de l'expérience de l'œuvre d'art, Dewey distingue deux pôles, de même importance et en interaction permanente : l'artistique (du côté de l'artiste) et l'esthétique (du côté du spectateur). L'art n'est pas un moyen de raconter une expérience, il est lui-même une expérience¹⁷.

- 12 Bien que Dewey fasse un usage polysémique du mot « expérience » (et dès son œuvre de 1925, *Experience and Nature*), il considère que la base de l'expérience est toujours la même et doit se comprendre sur un mode de relation et d'interaction. Dans *Art as Experience*, le philosophe défendait l'idée selon laquelle « *[e]xperience occurs continuously, because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living* »¹⁸. Par ailleurs, nous devons constater qu'après une brève introduction de Dewey sur sa vision de l'expérience au sens général, *Art as Experience* est principalement dédié à l'« expérience esthétique ». En d'autres termes, Dewey choisit le point de vue du spectateur pour approcher « l'expérience de l'art ».

- 13 Si l'œuvre du professeur américain nous offre un regard riche sur l'expérience de l'art, elle ne répond pas à la question : qu'est-ce qui rend une expérience significative ? Tout au long de ma recherche, j'ai pu relever certaines caractéristiques qui unissent les expériences significatives de l'art et de la vie. Je peux citer, par exemple, la force de « la première fois ». La première fois que nous sommes allés à un endroit, au théâtre, où nous avons vu une personne. D'autres expériences ont tendance à se condenser en tant que mémoire, tandis que la première fois semble habituellement occuper une place particulière dans la mémoire.
- 14 C'est pourquoi il m'a semblé que pour parler de l'expérience esthétique du spectateur de nos jours il fallait lui donner la parole. Afin de rendre compte de la spécificité de chaque individu dans son environnement, j'ai proposé de suivre la verbalisation de l'expérience du théâtre d'une dizaine de personnes. Cette étude nous a montré comment les expériences sont construites dans le travail de la mémoire.

Mémoire, expérience et construction

- 15 « De quelle expérience parle-t-on ? », c'est la question initiale, à laquelle je m'empresse d'ajouter que je voulais m'approcher non de l'expérience elle-même, mais de son développement tout au long du temps dans la mémoire du spectateur, et à travers son discours. Ce faisant, je me suis concentré sur une expérience vivante, mobile, toujours en construction.
- 16 Une des caractéristiques les plus remarquables de ces expériences de spectateurs est la liaison avec leurs expériences de vie. Non pas une liaison statique, mais une mémoire en construction, une « mémoire-travail ». Précisons que notre recherche considère qu'avant même de voir le spectacle, le spectateur a déjà un parcours de vie, qui l'a amené à certains types de spectacles. Souvent, le souvenir de l'évènement théâtral est éveillé par des stimuli qui viennent de l'extérieur. Comme l'a montré Maurice Halbwachs¹⁹, tous les souvenirs, si personnels soient-ils, même ceux d'évènements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, sont en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie. En conséquence, « il n'existe pas de perceptions qui ne soient imprégnées de souvenirs²⁰ ». La perception n'est pas qu'une simple interaction du système nerveux avec l'environnement, mais une interaction avec un contexte individuel et collectif. Pour Bosi – qui se réfère aux travaux d'Henri Bergson²¹ – ainsi que pour le neuroscientifique Gilberto Xavier²², la mémoire est indissociable du parcours de vie de l'individu.
- 17 Le mot « souvenir » contribue à la compréhension de ce point de vue. On peut dire que la formation du mot français suggère une fusion de deux autres mots « sous » et « venir ». C'est-à-dire qu'il y a un moment donné une émergence de quelque chose qui était submergé. Quelque chose qu'on peut ne pas dominer consciemment, mais qui est toujours là, à nous influencer. Quand on entame le processus de verbalisation des souvenirs, on se met à travailler parce que « dans la plupart des cas, se souvenir n'est pas revivre, mais refaire, reconstruire, repenser, avec des images et des idées d'aujourd'hui, les expériences passées²³ ».

- 18 La verbalisation des souvenirs d'une expérience peut produire elle-même une expérience pour ceux qui écoutent, si bien qu'il leur suffit d'entendre les témoignages des spectateurs, sans avoir besoin de « voir » le spectacle, pour avoir une expérience. Mais cette réactivation de l'expérience par la verbalisation est toujours une réinvention, impliquée dans une culture et un système linguistique donnés. L'acte de verbalisation d'une expérience est en soi un acte de construction de la mémoire. Comme l'avait indiqué Vygotski, le lien entre la pensée et le langage va au-delà de la simple reproduction : il implique une relation symbiotique entre la pensée et les ressources de la langue.
- 19 De plus, de manière complémentaire, la construction de la mémoire de l'expérience, est toujours produite de façon partagée. Sortir au théâtre, c'est un moment social. Le spectateur, à l'issue du spectacle, commence déjà une négociation des significations à donner du spectacle avec ses pairs. « J'ai aimé », ou « pas », « Je trouve que l'actrice est bien ». Parallèlement, le souvenir de l'expérience commence déjà à s'élaborer d'une façon à la fois individuelle et collective.

Entretiens ouverts à long terme : une proposition méthodologique pour la recherche ayant pour objet l'expérience du spectateur

- 20 L'approche de l'expérience du théâtre verbalisée par les spectateurs, telle que je l'ai proposée, est qualitative. Elle s'appuie sur des ouvrages comme *The SAGE Handbook of Qualitative Research* de N. K. Denzin et Y. S. Lincoln et le *Qualitative Researching with Text, Image and Sound : A Practical Handbook* de M. Bauer et G. Gaskell. À partir des méthodes des sciences sociales, en particulier de l'ethnographie, j'ai élaboré une méthode pour étudier les expériences des spectateurs.
- 21 Afin de mieux comprendre comment se déroule l'expérience du spectateur dans son rapport avec la scène dans la longue durée, je juge nécessaire une série d'entretiens. Il faut au minimum trois entretiens avec chacun des spectateurs. Dans ma recherche, actuellement, je préfère réaliser le premier entretien tout de suite après l'expérience, à la sortie du théâtre. On peut capter de cette façon la première impression sur le spectacle. Le premier entretien, ordinairement informel et non enregistré, est le moment de vérifier le premier impact conscient de l'expérience vécue. Les connexions réalisées grâce aux différentes fonctions mentionnées précédemment, comme l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion, sont encore en pleine élaboration à la fin du spectacle.
- 22 Après quelques jours (entre trois et sept jours), le spectateur est capable de se souvenir du déroulement narratif du spectacle, mais il y a une diminution de la capacité de faire une description minutieuse, en comparaison avec les instants qui suivent la sortie du théâtre. C'est le moment où je propose un deuxième entretien. En général, il s'agit d'un entretien plus long qui peut faire l'objet d'un enregistrement. Grâce à ce deuxième entretien, on peut accompagner l'évolution de la mémoire de l'expérience et vérifier les éléments qui gagnent en importance ou sont oubliés.
- 23 Le troisième entretien arrive après le temps nécessaire pour une stabilisation des souvenirs de long terme. Il me semble que trois mois environ après la représentation, le spectateur arrive à cette stabilisation. Habituellement, on voit une concentration des souvenirs autour des points considérés comme les plus remarquables pour chaque

spectateur (ou groupe de spectateurs). À ce moment-là, on dispose des données minimales pour accompagner le déroulement de la verbalisation de l'expérience.

- 24 Une proposition complémentaire est de toujours utiliser des entretiens ouverts, c'est-à-dire des entretiens avec questions ouvertes permettant au spectateur de s'exprimer de façon plus libre et subjective qu'en entretien fermé. Normalement, une question ouverte est suffisante pour chaque entretien, et la même question doit être posée à chaque rencontre avec le spectateur, même si les intentions du chercheur sont différentes. Derrière une question ouverte (comme : « quels sont vos souvenirs du spectacle ? ») les intentions et les questions du chercheur doivent être claires. Une autre particularité des entretiens proposés est de laisser le spectateur en choisir le lieu et la durée. Chaque lieu peut en effet éveiller quelque chose de singulier dans le discours sur l'expérience. La durée de chaque entretien est aussi une donnée importante pour l'analyse, qui sera entreprise après la réalisation de la série d'entretiens. Ce n'est donc pas une méthode fermée que je propose, mais un outil qui peut être adapté aux conditions et aux buts de chaque recherche, l'objectif étant que le chercheur considère la parole du spectateur réel, pour réfléchir, à partir de ce matériau, sur l'expérience du spectateur de théâtre elle-même.

Conclusion

- 25 Comprendre l'expérience du spectateur de théâtre à partir de sa parole particulière nous permet d'échapper à des formules vides sur la figure du spectateur. Il faut toujours prendre en considération que l'expérience du théâtre est une construction en même temps individuelle et collective. C'est précisément dans cette possibilité de construction que l'on trouve l'un des aspects les plus remarquables de la fonction sociale du théâtre. Pour conclure, je souhaite souligner qu'avec ces propositions, j'aimerais contribuer à l'établissement de bases conceptuelles et méthodologiques pour un champ d'études encore peu exploré, que je propose d'appeler « recherche sur les spectateurs contemporains réels », des spectateurs en chair et en os.

BIBLIOGRAPHIE

- Bardin, Laurence, *L'Analyse de contenu*, Paris, PUF, 1977.
- Bauer, Martin W. et Gaskell, George (dir.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound : a Practical Handbook for Social Research*, Thousand Oaks, Sage, 2000.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1990 [1896].
- Bosi, Ecléa, *Memória e sociedade : lembranças dos velhos [Mémoire et société : les souvenirs d'anciens]*, São Paulo, Cia das Letras, 2012 [1979].

Carneiro, Leonel Martins, *A atenção nas teorias do teatro do século XX : de Stanislávski à Lehmann*, [L'Attention aux théories du théâtre du XX^e siècle : de Stanislavski à Lehmann], Sarrebruck, Novas Edições Acadêmicas, 2015.

—, « A experiência do espectador contemporâneo : memória, invenção e narrativa », [L'Expérience du spectateur contemporain : mémoire, invention et narrative], thèse de doctorat, Université de São Paulo, 2016.

Denzin, Norman K. et Lincoln, Yvonna S. (dir.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, 2011.

Dewey, John, *The Collected Works of John Dewey. The Later Works, 1925-1953. Volume 10 : 1934, Art as Experience*, Jo Ann Boydston (éd.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 2008.

Evreinoff, Nicolas, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Librairie Stock, 1930.

Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1920].

Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925.

Helene, André F. et Gilberto F. Xavier, « A construção da atenção a partir da memória » [La construction de l'attention à partir de la mémoire], *Revista brasileira de psiquiatria*, vol. 25, n° 2, 2003, p. 12-20.

—, « Working memory and acquisition of implicit knowledge by imagery training, without actual task performance », *Neuroscience*, vol. 139, n° 1, 2006, p. 401-413.

—, « Memória e (a elaboração da) percepção, imaginação, inconsciente e consciência » [Mémoire et (l'élaboration de la) perception, imagination, inconscient et conscience], in J. Landeira-Fernandez et M. Teresa Araújo Silva (dir.), *Intersecções entre Psicologia e Neurociências*, Rio de Janeiro, MedBook, 2007, p. 103-148.

Izquierdo, Iván Antônio et al., « Memória : tipos e mecanismos – achados recentes » [Mémoire : types et mécanismes – les découvertes le plus récentes], *Revista USP*, n° 98, août 2013, p. 9-16, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i98>

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 1998.

—, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Münsterberg, Hugo, *The Film : a Psychological Study*, New York, Dover Publications, 2004 [*The Photoplay : a Psychological Study*, New York/Londres, D. Appleton and Company, 1916].

Nahas, Tatiana R. et Xavier, Gilberto F., « Atenção », in V. M. Andrade et al., *Neuropsicologia Hoje*, São Paulo, Artes Médicas, 2004, p. 77-99.

Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012.

Schacter, Daniel L., « Implicit memory : history and current status », *Journal of Experimental Psychology : Learning, Memory, and Cognition*, vol. 13, n° 3, 1987, p. 501-518.

Vygotski, Lev Semionovitch, *Mind in Society : The Development of Higher Psychological Processes*, Michael Cole et al. (éd), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1978.

—, *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997 [1986].

Xavier, Gilberto Fernando, « Memória, individualidade e inconsciente como expressões do funcionamento de redes nervosas : uma breve especulação » [Mémoire, individualité et

inconscient comme expressions du fonctionnement des réseaux nerveux : une brève spéculation], *Revista USP*, n° 98, juillet 2013, p. 31-40, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i98>

Zittoun, Tania, « The art of noise : comment on the sound of silence », *Culture & Psychology*, vol. 18, n° 4, décembre 2012, p. 472-483.

—, et al., *Human Development in the Life Course. Melodies of Living*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

NOTES

1. Dans *L'Analyse des spectacles*.
2. Titre original du livre publié en 1916, qui sera modifié en *The Film: A Psychological Study* dans l'édition de 2004 à laquelle il sera fait référence tout au long de cet article.
3. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*.
4. T. R. Nahas et G. F. Xavier, « Atenção », p. 77.
5. H. Münsterberg, *The Film : A Psychological Study*, p. 31.
6. *Ibid.*, p. 32.
7. A. F. Helene et G. F. Xavier, « A construção da atenção a partir da memória », p. 13.
8. Voir D. L. Schacter, « Implicit memory : history and current status ».
9. I. A. Izquierdo et al., « Memória : tipos e mecanismos – achados recentes » [Mémoire : types et mécanismes – les découvertes les plus récentes], p. 11.
10. E. Bosi, *Memória e Sociedade : Lembranças dos Velhos*, p. 55.
11. L. S. Vygotski, *op. cit.*
12. Le philosophe grec est connu pour sa phrase célèbre : « À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux ».
13. J. Dewey, *The Collected Works of John Dewey. The Later Works, 1925-1953. Volume 10 : 1934, Art as Experience*, p. 42.
14. *Ibid.*, p. 44-45.
15. *Ibid.*, p. 27-28.
16. *Ibid.*, p. 27-28.
17. *Ibid.*, p. 53.
18. *Ibid.*, p. 42.
19. M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, p. 51-52.
20. Bosi, *op. cit.*, p. 46.
21. Notamment à H. Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*.
22. G. F. Xavier, « Memória, individualidade e inconsciente como expressões do funcionamento de redes nervosas: uma breve especulação ».
23. E. Bosi, *op. cit.*, p. 55.

RÉSUMÉS

Le but de cet article est d'examiner le processus de construction du discours du spectateur sur l'expérience du théâtre. La voix du spectateur, souvent muet au théâtre, acquiert le statut de matériau de recherche dans notre approche ethnographique : à partir de la théorie de la construction de la « mémoire-travail » d'Ecléa Bosi, nous proposons une méthodologie pour aborder l'expérience du spectateur de théâtre par le biais d'entretiens ouverts réalisés au fil du temps. Nous considérons que l'expérience du théâtre commence avant même le spectacle et se poursuit bien au-delà. Une fois que la représentation est finie, chaque spectateur entame un processus d'élaboration de ses souvenirs dans lequel l'oralité est essentielle, la parole du spectateur pouvant finalement créer un récit qui servira à raconter le spectacle ou même à faire surgir un autre spectacle.

This article aims to examine the construction process of the spectator's discourse on the theatrical experience. The spectator's voice, often mute in the theatre, gains the status of research material in our ethnographic approach: from the theory of the construction of a « working memory » (Ecléa Bosi) we elaborate a methodology to broach the theatregoer's experience through open interviews achieved as time goes by. We consider that the dramatic experience starts even before the performance begins and proceeds late beyond. Once the performance is over, each spectator initiates a working process upon his memories in which orality is essential: the spectator's speech being able to create a narration useful to the telling of the performance, even to promote the emergence of a new performance.

INDEX

Mots-clés : expérience, mémoire, oralité, spectateur

Keywords : experience, memory, orality, spectator

AUTEUR

LEONEL MARTINS CARNEIRO

Professeur adjoint des universités en arts de la scène, directeur du cursus des études théâtrales, Université fédérale d'Acre (UFAC), Rio Branco, Brésil.

Parmi ses publications :

« A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo », *Sala Preta*, vol. 13, n° 2, 2013, p. 56-71.

« Espaços de memória : experiências de Bom Retiro 958 Metros », in A. C. Valente et R. Capucho (dir.), *Avanca Cinema 2014*, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, vol. 1, 2014, p. 220-229.

A atenção nas teorias do teatro do século XX : de Stanislávski à Lehmann, Sarrebruck, Novas Edições Acadêmicas, 2015.

« Memória encarnada : o corpo do espectador em Bom Retiro 958 metros (Teatro da Vertigem,

São Paulo, Brasil) », *Plural Pluriel*, n° 13, automne-hiver 2015, http://plural.espacoestudio.com/index.php?option=com_content&view=category&id=91&Itemid=54

« Um artesão da imagem e do som : entrevista com Romeo Castellucci », avec Eli Borges Jr., *Art Research Journal*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 194-209.

« Editorial – O espectador contemporâneo », avec Julia Guimarães, *Revista Aspas*, vol. 6, n° 1, 2016, p. 1-6.