

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LE THÉÂTRE CRÈVE L'ÉCRAN : LE DISPOSITIF THÉÂTRAL
COMME ESPACE CRITIQUE DE LA TÉLÉRÉALITÉ DANS LA PIÈCE *MA VIE*
DE CHANDELLE DE FABRICE MELQUIOT

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
CAMILLE DENÊTRE

AOÛT 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



REMERCIEMENTS

Un immense merci à toutes les personnes bienveillantes qui m'entourent, je suis choyée d'avoir été incroyablement bien soutenue et épaulée tout au long de ce voyage exigeant que constitue la recherche-crédation.

Un grand merci à ma directrice de recherche Marie-Christine Lesage, pour ton accompagnement généreux contre vents et marées et ton œil bienveillant et aiguisé si précieux.

Un merci infini à mon équipe de création : Noémie Videaud Maillette, Félix Emmanuel Ouellet-Tremblay, Samuel Paul-Hus pour votre engagement sans limites, votre enthousiasme, votre grande générosité et vos réflexions justes et éclairées.

Merci à Roxanne Bédard pour ton engouement, ton investissement et ta créativité dans la conception scénographique; merci à Joannie Vignola pour ta virtuosité et ta persévérance avec l'univers technologique.

Merci à Laurent Dimarino pour ton soutien et ton engagement dans les premières étapes des laboratoires.

Merci à Coralie Léveillé pour le regard doux et sensible.

Un merci tout particulier à mon compagnon de voyage, pour ton support quotidien, ton encouragement constant, ta grande générosité et tes bons petits plats.

Finalement, merci à mes parents pour votre amour et votre soutien indéfectible.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv	
RÉSUMÉ.....	v	
INTRODUCTION.....	6	
CHAPITRE 1		
LA TÉLÉRÉALITÉ DANS LA PIÈCE <i>MA VIE DE CHANDELLE</i> DE FABRICE MELQUIOT		11
1.1 L'ŒUVRE <i>MA VIE DE CHANDELLE</i>	11	
1.1.1 Mise en contexte	11	
1.1.2 Dramaturgie de l'œuvre	14	
1.2 SUJET DE MA RECHERCHE-CRÉATION	21	
1.3 ASSISES CONCEPTUELLES.....	24	
1.4 L'USAGE DE LA VIDÉO DANS <i>HAMLET</i> DE THOMAS OSTERMEIER.....	31	
1.5 LA MISE À L'ÉPREUVE DE LA TÉLÉRÉALITÉ PAR LE THÉÂTRE.....	33	
CHAPITRE 2		
LA TÉLÉRÉALITÉ OU LA SPECTACULARISATION DU RÉEL.....		38
2.1 LE FANTASME DE L'AUTHENTIQUE, LA FICTION DU RÉEL.....	41	
2.2 LE VOYEURISME OU LES SPECTATEUR.TRICES AU CŒUR DU DISPOSITIF	43	
2.3 LA CRUAUTÉ ET L'INHUMANITÉ DU MÉDIA DE TÉLÉRÉALITÉ	47	
2.4 EXHIBITION DE SOI, PORNOGRAPHIE ET BANALISATION DE LA VIOLENCE	51	
CHAPITRE 3		
PROCESSUS DE CRÉATION : ANALYSE DES LABORATOIRES DE RECHERCHE.....		57
3.1 EXPLORATION DES TROIS DISPOSITIFS SCÉNOGRAPHIQUES.....	59	
3.1.1 Dispositif 1 : les spectateur.trices face à l'écran.....	61	

3.1.2	Dispositif 2 : Hybride. Les spectateur.trices face à la chambre et à la projection en direct.....	71
3.1.3	L'utilisation du média vidéo en scène.....	83
3.1.4	Dispositif 3 : inclusif. Les spectateur.trices au cœur de la chambre	85
3.2	ENJEUX ÉTHIQUES SOULEVÉS PAR CE PROJET SUR LES TÉLÉRÉALITÉS	93
3.2.1	La violence.....	94
3.2.2	Stéréotypes de genres et pornographie.....	98
	CONCLUSION.....	103
	BIBLIOGRAPHIE	107

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Répétition du premier dispositif le 13 Août 2020.	63
Figure 2 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 1.....	65
Figure 3 : Répétition du premier dispositif le 25 février 2020.....	68
Figure 4 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 2.....	80
Figure 5 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 3.....	90

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création questionne la capacité de la th atralit    performer la critique des médias de t l r alit s et à révéler leur fonctionnement et leurs actions sur les êtres. Ma recherche considère l'espace scénographique en tant que dispositif qui met en présence spectateur.trices, acteur.trices, médias et fiction afin d'interroger leurs dynamiques relationnelles dans le temps de la représentation.

La recherche-création s'est appuyée sur la pièce *Ma vie de Chandelle* de Fabrice Melquiot, qui dévoile les enjeux éthiques soulevés par les émissions de téléréalité, en déployant un dispositif dramaturgique complexe et original qui fictionnalise le.la spectateur.trice, afin de lui faire vivre l'expérience du voyeurisme propre à ces émissions.

Ma recherche, qui a pris la forme de laboratoires d'exploration scénique, visait à explorer et à tester, à partir d'un même extrait de la pièce, trois dispositifs scénographiques différents. J'ai tenté de travailler divers procédés de th atralisation engageant la coprésence de manière distincte. Le premier dispositif transposait l'expérience de la téléréalité en recourant à la médiatisation d'un grand écran séparant scène et salle. Le second dispositif, hybride, alliait la vidéo et la scène th atrale, afin de révéler la mécanique de production des images des t l r alit s. Enfin, le troisième dispositif installait les spectateur.trices dans une relation favorisant une expérience plus immersive, de manière à les inclure dans la scène de la téléréalité.

Ma recherche-création s'appuie sur ma posture d'artiste, d'actrice, de t l spectatrice, de spectatrice, de femme et invite à réfléchir aux enjeux éthiques soulevés par les t l r alit s.

MOTS CLÉS : Téléréalité, dispositif th atral, vidéo, coprésence, médias

INTRODUCTION

Ce projet de recherche-création est n  d'une rencontre surprenante avec le fascinant pouvoir des technologies visuelles en scène. Captiv e par le potentiel de la vidéo, c'est d'abord mon vécu de spectatrice qui m'a poussée à me questionner sur la capacité à la fois critique et sensible de cette technique visuelle dans son rapport à la th atralit .

Le théatre n'a cessé d'explorer des avenues scéniques inattendues en s'emparant des nouvelles technologies. La scène se trouve alors reconfigurée par les différents médias qui l'habitent, le plateau th atral travaillant un nouvel équilibre qui accorde une place aussi importante au dispositif technologique qu'à l'acteur.trice voire même aux spectateur.trices. Je m'intéresse particulièrement aux créations qui composent avec les technologies visuelles dans le but de faire émerger une réflexion critique sur les modes de consommation médiatiques en exposant leur fonctionnement en scène. Le travail avec ces technologies ouvre alors le regard des spectateur.trices, il permet le dévoilement de la mécanique de construction médiatique, tout en élargissant les possibilités scéniques et en offrant de nouveaux terrains de jeu scénographiques. Cette approche de la scène joue sur la médialité des œuvres, elle façonne les supports, les matérialités et les langages : la matière est travaillée dans le but de produire une expérience à la fois sensible et distanciée. Les spectateur.trices sont potentiellement confronté.es   une dynamique scénique renouvelée qui tente de rendre apparente la fiction et les moyens de sa création par la médiatisation de la scène.

Le processus de médiatisation concerne donc une relation étroite entre les acteurs et le public *  travers* et, en même temps, *avec* un média intégré dans le spectacle, en mettant en lumière la fonction complexe de celui-ci. Ce dernier influence et transpose la relation scène-salle et le message transmis par les créateurs au public. [...] Nous avons ainsi affaire à une interface de deux processus hétérogène : la *médiatisation* de la scène et la *th atralisation* du média. (Pluta, 2011, p. 71-72)

Cette transformation de la relation scène-salle est fondamentale, car elle ouvre un nouvel espace de dialogue et de réflexion par le vécu d'une expérience transformée influençant et se laissant influencer par les changements contemporains. Les technologies numériques provoquent un phénomène d'entrelacement de la réalité et des effets de réalité et permettent ainsi de mettre en exergue le pouvoir médiatique.

Influencés par l'envahissement technologique dans toutes les sphères de nos vies, les auteur.trices de théâtre se sont également emparé.es de ces nouvelles problématiques et ont tenté de travailler les relations de pouvoir que les médias ont sur les individus, en interrogeant nos relations avec les technologies et les médias qui envahissent nos quotidiens. C'est le cas de l'auteur français Fabrice Melquiot, qui questionne dans sa pièce *Ma vie de Chandelle* notre rapport au voyeurisme soulevé par le phénomène grandissant des télérealités. Ces émissions s'inscrivent dans un monde où, constamment à la recherche d'authenticité, le réel devient spectacle et surpasse la fiction, le commun supplante l'exceptionnel et le divertissement l'emporte sur la culture. Assoiffé de vies vraies, le regard se glisse alors anonymement là où il n'a pas sa place.

Mesdames et Messieurs. J'ai du nez. Il n'y a plus de spectacle. Il n'y a plus que la vie. Et vous aimez la vie. Vous aimez vous sentir vivants de n'importe quelle vie, pourvu que vous la touchiez du doigt. Vous allez être servis, vous qui aimez zieuter par-dessus les épaules, lire un journal qui n'est pas le vôtre précisément parce qu'il est à un autre, vous qui saluez votre voisin le matin en espérant rentrer assez tôt pour l'entendre le soir murmurer au téléphone des saloperies à une inconnue ... Si vous étiez un animal vous ne seriez ni le tigre ni l'antilope, vous seriez un rat. Moi, j'adorerais être un rat. On se comprend. Entre vous et moi c'est une histoire d'amour. (Melquiot, 2003, p. 57)

Melquiot travaille à partir du dispositif mis en place par les émissions de télérealité afin de le questionner par l'entremise de la théâtralité. En reproduisant notre relation de voyeur face à la scène, il interroge les enjeux éthiques des télérealités qui exploitent

pernicieusement ce désir de voir. Ainsi, il questionne le regard scopique des téléspectateur.trices qui sont exposé.es à des scènes violentes, obscènes, voire inhumaines, et qui reproduisent les pires stéréotypes, notamment des rapports de pouvoir entre hommes et femmes.

Ma recherche-crédation qui s'articule autour d'un extrait de la pièce, interroge dans quelle mesure le théâtre peut « crever » l'écran télévisuel, le critiquer et être le lieu d'une réflexion éthique en acte de la toute-puissance et de l'immoralité du média de la télé réalité, et ce, en jouant sur différents niveaux de présence, en recourant aux technologies visuelles en scène.

Dans le premier chapitre, je ferai un rapide portrait du dramaturge Fabrice Melquiot avant de présenter son œuvre *Ma vie de Chandelle* ainsi que l'extrait choisi pour mes laboratoires. Il s'agira ensuite de revenir sur les notions clés de ma recherche en partant de la définition de la théâtralité proposée par Josette Féral, avant d'exposer la pensée sur le dispositif portée par Ortel et Agamben, et sur les technologies vidéo en scène. J'exposerai ensuite les trois dispositifs scénographiques imaginés : le premier dispositif qui est complètement médiatisé, le deuxième dispositif alliant médiatisation et immédiateté de la présence en scène, et le troisième dispositif se révélant plus immersif. Ce chapitre pose les fondations de ma recherche-crédation : en disposant des balises conceptuelles au cœur de mes laboratoires d'explorations, j'ai tenté de travailler cette dynamique relationnelle entre tous les actants de la scène de manière consciente et éclairée.

Le deuxième chapitre effectue un survol des enjeux soulevés par les télé réalités à travers l'analyse de diverses études en psychologiques, sociologiques et critiques qui sont nombreuses sur ce genre d'émissions, études qui se sont développées depuis le début du 21^e siècle. La psychologie cherche à comprendre la popularité de la télé réalité, ce qui touche les téléspectateurs et les besoins que comble ce genre d'émission. La

sociologie, quant à elle, s'intéresse aux effets sociaux de la télé réalité et tente de décrypter l'imaginaire à l'œuvre, la télé réalité racontant la société avec des images, des stéréotypes, des mythes et des héros. Enfin, la critique de la télé réalité se retrouve également chez des anthropologues et des historiens qui ont tenté d'expliquer et de comprendre les caractéristiques de ces émissions, dénonçant le caractère manipulateur de la télé réalité sur les téléspectateurs, favorisant le voyeurisme et les pulsions scopiques.

Dans le troisième chapitre, je décrirai et j'analyserai mon processus de recherche-création, qui s'est déployé autour d'une série de laboratoires d'exploration scénique dans lesquels j'ai tenté d'interroger l'interaction entre les différents composants scéniques : des médias entre eux (intermédialité), des médias avec les spectateur.trices et l'œuvre (interactivité) et de la réalité avec la fiction (interpénétration) (Guelton, 2013, p. 205) afin d'éveiller une réflexion critique sur le dispositif de la télé réalité et sur ses enjeux éthiques, en travaillant à partir de la dramaturgie de la pièce de Melquiot. Je décrirai dans ce chapitre les difficultés rencontrées ainsi que les questionnements qui ont émergé face à la représentation scénique des différents enjeux éthiques abordés. Comment poser un regard juste afin de favoriser un dialogue sensible avec l'œuvre tout en ouvrant la critique sur la manipulation médiatique opérée par les télé réalités ? De quelle manière traiter la violence en scène ?

Le laboratoire public qui s'est tenu à l'issue de ce processus exploratoire tentait ainsi de rendre compte de l'état de ma recherche et d'interroger l'efficacité du travail effectué en présentant un essai qui invitait le.la spectateur.trice à faire l'expérience d'un cycle de répétition/variation dont il.elle était à la fois le sujet et l'objet, regardant.e et regardé.e d'une télé réalité orchestrée pour lui.elle. Cette expérience théâtrale explorait la performativité critique de différents dispositifs scénographiques, en jouant sur la coprésence entre acteur.trices, spectateur.trices et médias, dans une mise à l'épreuve du regard malsain posé sur cet objet de consommation qu'est la télé réalité.

Voici le lien pour accéder à la captation vidéo : <https://vimeo.com/478708917>, le mot de passe est UQAMdenetre.

CHAPITRE 1

LA TÉLÉRÉALITÉ DANS LA PIÈCE *MA VIE DE CHANDELLE* DE FABRICE MELQUIOT

1.1 L'œuvre *Ma vie de chandelle*

1.1.1 Mise en contexte

Fabrice Melquiot est un écrivain, dramaturge et metteur en scène français ayant publié une soixantaine de pièces de théâtre (chez L'Arche éditeur et à L'école des Loisirs), des romans graphiques (Gallimard et L'Elan Vert), des recueils de poésie (L'Arche et Le Castor Astral) et des O.L.N.I, objets littéraires non identifiés (La Joie de lire, Global Books). Tout au long de sa carrière, il a été auteur associé à plusieurs théâtres et compagnies tels que la comédie de Reims et le Théâtre de la Ville à Paris tout en collaborant avec de nombreux metteur.se.s en scène dont entre autres Emmanuel Demarcy-Mota, Roland Auzet, Marion Lévy ou encore Stanislas Nordey. Son travail a été récompensé par de nombreux prix et ses textes sont traduits et joués à l'international. De 2012 à 2019, il a dirigé le théâtre Am Starm Gram de Genève, établi comme centre international de création et de ressources pour l'enfance et la jeunesse.

Melquiot commence à écrire pour la scène avec des pièces pour le jeune public, avant d'écrire une trentaine de pièces tout public. S'adressant aux enfants comme elle s'adresse aux adultes, sa langue acérée et poétique propose un voyage sensible et imagé, riche de métaphores qui jalonnent la fiction afin de la faire décoller du réel. « Écrire une pièce, pour moi, c'est construire une petite cathédrale de papier. Contre tout ce qui en moi pourrit, alors que je suis vivant, j'érige cette chose-là » (Melquiot dans Jacques, 2008, p. 172). La vie placée au cœur de son écriture, la solitude et la

violence en constituent des interrogations récurrentes; ses pièces abordent aussi des sujets intimes, tabous ou délicats en disséquant l'humanité dans toute sa beauté et sa laideur.

Le poète argentin Roberto Juarroz, dans l'essai *Fidélité à l'éclair*, écrit qu'il se lance dans la composition d'un poème lorsqu'il reçoit un éclair, perçoit un instant de vie rare ; cet éclair le traverse, explose son être, et alors il peut écrire, car il faut toujours écrire en explosion d'être. Je ressens cela très fort : quand tu ne l'attends pas, la vie te traverse. Les pièces sont donc des rebonds sur une image, un parfum, une histoire qu'on te raconte. Mais ce ne sont pas des thèmes : ce sont des expériences. (Jacques, 2006, p. 173)

Ce sont donc des expériences du réel que le lecteur.trice/spectateur.trice est invité.e à vivre à travers ses pièces. Les personnages sont mus par le désir d'exister et ils vont se raconter à travers la rencontre de l'autre, en étant confrontés à la disparition, dans *L'inattendu* (2001) à travers le soliloque d'une femme qui pleure son amant disparu; à la violence et à la mort dans *Autour de ma pierre il ne fera pas nuit* (2003), dans laquelle s'entrechoquent les solitudes d'une famille à la dérive; à la guerre dans *Le diable en partage* (2002) qui ravive le destin des hommes et des femmes confrontés à l'éclatement de la Yougoslavie; ou encore, à la question de l'héritage et de la mémoire dans *Page en construction* (2015) qui soulève le voile de silence qui recouvre l'Histoire commune depuis la fin de la guerre d'Algérie. Plutôt que d'être déterminés par un désir d'agir, les personnages sont victimes de leur destin et sont saisis en réaction face à ce qu'ils vivent. Sa dramaturgie construite autour de cette dynamique de la rencontre crée des ponts entre les individus et, ainsi, permet d'aborder des enjeux existentiels et intergénérationnels. En interpellant petits et grands, l'auteur nous invite à envisager notre vie avec un regard plus poétique, auquel l'amour contribue, par sa force sensible, à poétiser le réel. Cette quête humaine est au centre de ses écrits telle une pommade qui tente d'adoucir les blessures.

Cet amour, parce qu'il devient dans ses pièces l'objet d'une quête, offre à Melquiot la liberté de parsemer ses textes d'une touche d'humour et de joie, ce qui lui offre la possibilité d'échapper à une esthétique du désastre : « Bien qu'il explore les laideurs du monde tel qu'il se présente, qu'une réalité âpre sous-tende les intrigues, l'auteur donne à ses personnages l'occasion de trouver quelque réconfort » (Jacques, 2006, p.173). La poésie de la langue, qui agit comme une étincelle de lumière naissant du frottement des mots familiers, crus et de ceux soutenus, plus musicaux et complexes, entremêle la réalité brute aux images lyriques.

La poésie vers laquelle je tends cherche à faire cohabiter ce qu'il y aurait de plus noble et de plus trivial parce que je pense qu'une langue se compose de cette façon. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes parle en ces termes : une langue est constituée de ruptures, de syncopes, de chocs entre des choses qui s'opposent. Je peux employer les mots "pute" ou "putain" à condition que dans une même phrase il y ait aussi "chrysolithe". C'est la façon dont ces mots-là se frôlent qui pour moi provoque un éclair, me réveille. (Jacques, 2006, p. 174)

Melquiot s'intéresse donc au côté plus trouble de l'humain, faisant vivre à ses personnages des expériences éprouvantes et sombres dans lesquelles ces derniers tentent d'aller à la rencontre de l'autre pour se raconter, tout en métaphorisant le réel d'une poésie du verbe.

Année 2003, inquiété par le nouveau phénomène télévisuel et culturel qu'est la télé réalité, Fabrice Melquiot écrit *Ma vie de Chandelle*. Manifestation du changement profond qui saisit la société contemporaine, les émissions de télé réalité exposent les traits d'une culture désormais fondée sur un individualisme croissant, un voyeurisme omniprésent et une culture du divertissement. Suscitant des pulsions scopiques et malsaines, ces émissions offrent aux regards des téléspectateurs un spectacle pour le moins inédit en diffusant la banalité du quotidien d'individus cloisonnés physiquement et mentalement. Ce phénomène télévisuel qui suscite de virulentes critiques offre un terrain de jeu et un espace de réflexion idéal pour l'auteur, qui

imagine avec *Ma vie de chandelle* un dispositif dramaturgique complexe et original afin d'interroger ces émissions tant dans leur contenu que dans leur forme. Melquiot met en place un dispositif dramaturgique qui emprunte les codes de la télé-réalité, cette médialité servant de dispositif de représentation et déterminant un certain rapport au public tout en brouillant les frontières entre réalité et fiction. La figure du/de la téléspectateur.trice se superpose à celle du/de la spectateur.trice de théâtre, les statuts réel (spectateur.trice de théâtre) et fictionnel (téléspectateur.trice) s'entrelaçant dans la mise en scène d'un public captif du dispositif d'un plateau de télé-réalité.

1.1.2 Dramaturgie de l'œuvre

L'expression populaire « tenir la chandelle » est employée lorsqu'un individu sert de tiers complaisant dans une relation amoureuse, éclairant ou révélant la relation des deux autres par sa seule présence. À la fois dedans et dehors, la place de cette troisième personne demeure ambiguë. *Ma vie de chandelle* est le titre évocateur et poétique qu'a choisi Fabrice Melquiot pour cette histoire simple : « L'homme » et « La femme » vivent docilement leur vie de couple, leur amour commence à s'effriter, délavé par le temps qui passe et se répète, terni par la routine d'une vie quotidienne sans excitation. L'HOMME souffre du mal du siècle : hypocondriaque travaillant dans une compagnie d'assurance, il est morose et dépressif. LA FEMME vit pour faire exister les autres, elle est organisatrice d'évènements : l'ennui est enraciné en elle comme s'il avait toujours été là. Ils se regardent vivre. On les regarde vivre. Voilà la chandelle. Le parti pris aussi original que dérangeant pris par le dramaturge engage les spectateur.trices comme témoins principaux du drame, intégrant le public comme un personnage « en dialogue » au cœur de la pièce. Et c'est à travers un troisième personnage, « L'autre homme », que le public est invité à devenir ce témoin externe, adoptant malgré lui un regard voyeur en assistant aux scènes les plus intimes de l'amour ou de ce qu'il en reste.

L'auteur reproduit à travers cette dynamique des regards le dispositif du média de télé-réalité, mettant en scène deux candidats : L'HOMME et LA FEMME, observés par des spectateur.trices dont le regard voyeur est suscité et révélé par un animateur : L'AUTRE HOMME. Dressant le portrait des télé-réalités, l'auteur fait évoluer les personnages dans un univers qui représente la dualité de ce genre d'émissions, lesquelles revendiquent une authenticité des candidats, tout en les contraignant physiquement et mentalement dans un environnement artificiel. Un univers où tout est en surface et sans profondeur. Melquiot travaille l'absence de complexité des personnages en contribuant à la banalisation de leur vie quotidienne, afin de nourrir la critique de ce genre d'émissions. L'HOMME, LA FEMME, L'AUTRE HOMME sont des personnages uniquement déterminés par leurs sexes, qui adoptent alors une identité générique sans « dimension individuelle marquée » (Sermon, 2003, p.127). L'auteur, en réduisant la singularité de ces êtres à leur seul caractère sexuel, leur attribue le rôle de figures, de représentants du genre masculin et féminin qui renvoie à un type générique d'homme et de femme, voire à un stéréotype.

D'une certaine manière, les auteurs élisent alors un et un seul, des multiples critères qui fondaient le personnage traditionnel et permettaient de le repérer au sein de la fiction en tant qu'individu vraisemblable. Isoler un prédicat unique pour désigner le tout de leurs personnages permet alors aux auteurs de les ancrer dans une certaine réalité, de leur donner un point d'attache référentielle, mais tout en les maintenant à une distance qui empêche de vraiment les singulariser. (Sermon, 2003, p. 126)

Les personnages exposent des enjeux personnels dans le jeu de la télé-réalité. L'HOMME se retrouve involontairement dans cette situation de surveillance quotidienne, il accepte la présence continue de L'AUTRE HOMME afin de répondre au désir de sa femme, mais ce n'était pas son choix. Abhorrant cette surveillance permanente, il en vient à souhaiter son départ. C'est un personnage qui se retrouve donc dans une situation qu'il n'a pas choisi et qui lui déplaît profondément. Il consent à « jouer le jeu » de la télé-réalité pour plaire à sa femme, mais lorsque l'intime et le

public s'entremêlent jusqu'à se confondre, il ne parvient plus à distinguer ce qui relève du jeu ou de la réalité et développe alors une profonde réticence à participer à cette exhibition de soi. En effet, en étant profondément affecté par la manipulation psychologique effectuée insidieusement par L'AUTRE HOMME, L'HOMME sort alors du jeu de la représentation de la télé réalité, et il perd le contrôle de sa propre image passant d'un homme dont la masculinité est stéréotypée à l'homme sensible et hypocondriaque qu'il est en réalité. Il est l'électron libre de la pièce, le personnage qui est profondément affecté par la manipulation médiatique et qui perd la maîtrise de lui-même. L'AUTRE HOMME va alors concentrer son attention sur ce dernier dans le but de capter les moments les plus « vrais » et « authentiques » liés à sa spontanéité, afin de satisfaire la soif de voyeurisme de son public.

LA FEMME quant à elle emprunte un chemin différent : complice, c'est elle qui fait rentrer L'AUTRE HOMME dans leur vie, à la recherche de changement dans leur quotidien : « ce type, c'est du pain béni. Il est gentil. Il l'aime. Il nous bouscule. » (Melquiot, 2003, p.26)¹. Volontaire, elle est déterminée à pimenter leur quotidien et à bousculer leur couple en invitant un regard extérieur, en exposant sa vie aux regards voyeurs de nombreux inconnus. Elle est en représentation, participante active du jeu de la télé réalité, elle nous donne à voir une image d'elle-même.

L'AUTRE HOMME, enfin, est à la fois l'incarnation du média de la télé réalité et la voix de l'auteur de télé réalité, voix intrafictionnelle. Sujet rhapsodique, comme le nomme Sarrazac dans son ouvrage *poétique du drame moderne* (2012), il est à la fois acteur, témoin et déclencheur de l'action dramatique, possédant le pouvoir de surplomber l'action. Incarnant la figure de l'animateur/producteur télévisuel, il fait le pont entre la scène et la salle en apostrophant continuellement les spectateurs.trices.

¹ Dorénavant, les références à la pièce *Ma vie de chandelle* seront indiquées de la façon suivante : (VC: page)

Voyeur intrusif, L'AUTRE HOMME est un personnage pivot, qui mène la danse en véritable narrateur de l'histoire qui se joue devant nous, provoquant même des situations outrageusement violentes et obscènes pour plaire à son « bon petit public » (VC : p. 34). C'est un personnage charismatique et séducteur, qui évolue dans une dynamique de représentation face à son auditoire et qui tente d'installer une relation de complicité avec les spectateur.trices pour gagner leur l'intérêt. Il souhaite influencer l'écoute de ces derniers, en leur suggérant des envies et désirs : « je sais ce que vous aimez, c'est plus fort que moi, automatique » (VC : p.34). Il tâche de s'immiscer dans leurs têtes et il s'évertue à provoquer des réactions épidermiques de leur part.

En observant la construction de la pièce, on constate qu'elle est divisée en trois parties. La première partie commence par un monologue de L'AUTRE HOMME adressé directement au public, où il expose ses traits de personnalités, flatteur et baratineur, tout en installant le socle de la relation de complicité qu'il va tenter d'entretenir durant toute la représentation avec les spectateur.trices. Il livre des confessions sur sa vie, puis amorce un résumé du quotidien du couple, avant de rejouer leur rencontre dans un flash-back.

Dans la deuxième partie, nous assistons à la télé réalité comme telle, soit à la vie quotidienne du couple qui est sous observation 24h sur 24h, et ce sous le regard (et la direction) de L'AUTRE HOMME et des spectateurs. La mise en spectacle du domestique tente de provoquer un effet d'authenticité qui serait sécrété par le quotidien dans un culte de l'ordinaire. En mettant en relief les préoccupations principales des émissions de télé réalités, l'auteur simplifie la vie quotidienne du couple en la réduisant à une routine répétitive de laquelle les personnages ne peuvent s'échapper : travailler, faire l'amour, dormir, travailler, faire l'amour, dormir. Il présente un quotidien réduit à sa plus simple expression, où l'acte sexuel occupe une place centrale. Le fil dramaturgique est alors concentré sur la relation charnelle et le désir du couple. L'AUTRE HOMME commence à mettre dans la tête de L'HOMME l'idée que LA

FEMME est adultère; la tension grandit, elle se transforme en colère, puis en violence jusqu'à en devenir intolérable, lorsque L'AUTRE HOMME incite L'HOMME à violenter LA FEMME, alimentant ainsi le voyeurisme du/de la spectateur.trice.

La troisième partie effectue un retour sur l'expérience de la télé réalité qui a été présentée dans la deuxième partie. Les personnages sortent alors du jeu de la représentation pour revenir à leur réalité fictionnelle. Après la traversée exhibitionniste de scènes à caractère sexuel rejouées à répétition, jusqu'au viol final d'une violence inouïe, il s'agit pour l'animateur de revenir en parole sur l'expérience vécue. C'est dans une reproduction des entrevues de soi-disant spécialistes (de la psychologie, du couple, etc.) que L'AUTRE HOMME tente d'analyser le comportement des candidats.

Enfin, la pièce se termine sur « les tout derniers coups de théâtre » (VC : p.53), qui provoquent un retour à la réalité de la représentation en exposant le jeu et la fiction et en révélant le théâtre. L'auteur s'amuse à brouiller les frontières entre la fiction et la réalité de la représentation tout au long de la pièce, mais il pousse l'exposition de la fiction à son paroxysme au moment où le personnage de L'HOMME se suicide et se relève quelques minutes plus tard pour modifier la fin de la scène. En confrontant le théâtre à la mort fictionnelle qui est révélée comme telle, Melquiot construit sa dramaturgie autour de ces notions de vrai et de faux, à savoir qu'est ce qui l'est et qu'est ce qui ne l'est pas ? La pièce est donc construite selon une temporalité qui met en exergue la totalité de l'expérience de la télé réalité adressée aux spectateur.trices, en présentant la décision du couple de vivre le jeu, puis le vécu de l'expérience qui est suivi des conséquences au sortir du jeu pour enfin revenir à la réalité de la représentation.

Cette fiction de télé réalité se déploie dans le huis clos d'une chambre à coucher. Lieu privé, la chambre est un espace des plus intimes qui permet le refuge et qui agit comme un cocon protecteur : loin des regards extérieurs, elle se présente comme un espace

personnel qui n'est pas ouvert à des inconnu.es. La fiction dramatique investit donc ce lieu de l'intimité, en offrant en exposition L'HOMME et LA FEMME dans cet espace personnel, ce qui les rend vulnérables et perméables aux regards. De la sorte, la télé réalité revendique l'exposition d'une « authenticité », qui reste malgré tout factice.

La fiction dramatique revêt alors un caractère impudique, l'auteur confronte ainsi le spectateur.trice à son désir d'entrer dans une intimité qui n'est pas la sienne. La pièce, en enfermant l'action dans l'intimité de la chambre, offre alors deux échappatoires aux protagonistes : « Deux portes. L'une donne sur le monde, au fond. [...] L'autre porte, surgie du sol en équilibre donne sur la salle de bains » (VC : p.15). La salle de bains s'apparente au confessionnal : endroit fascinant dans les télé réalités, cette pièce dérobée accueille les candidats qui viennent déverser leurs sentiments en rivière de larmes et de mots. Lieu de l'introspection, ils se racontent devant et pour la caméra, et par translation pour les regardants, revenant sur des situations vécues, exprimant leurs sentiments et souvenirs douloureux dans une tentative de compréhension thérapeutique, sous la forme d'une autopsychanalyse. Les téléspectateur.trices, qui sont les interlocuteurs directs par le truchement de la caméra, sont invités à entrer dans la psychologie des candidat.es. Il s'agit pour le média de la télé réalité comme pour Melquiott de susciter l'émotion en plaçant le public dans une position de confident, en détournant l'image religieuse du confessionnal. Le.la téléspectateur.trice est positionné comme témoin oculaire, confident, juge qui remplace le prêtre dans l'imaginaire religieux. La télé réalité qui naît au sein d'une culture thérapeutique permet à chaque individu de juger et d'analyser les comportements et actions des candidats, le confessionnal favorise alors l'accès à leurs pensées les plus secrètes. L'espace du « monde » dans la fiction dramatique renvoie, quant à lui, au monde extérieur englobant vaguement tout ce qui n'est pas de l'ordre de l'intime. L'extérieur de la sphère privée de la chambre est représenté exclusivement par la symbolique du monde du travail, lequel détermine alors la routine quotidienne consistant à travailler, faire l'amour et dormir. Le public n'a pas accès à ce qui se déroule à l'extérieur de la

chambre, le regard est donc focalisé sur l'intime, ce qui nourrit le désir de regarder ce qu'on ne devrait pas voir.

En focalisant le regard sur la scène de l'intime, l'auteur invite le spectateur à penser que l'enjeu de la pièce se déroule dans la chambre, mais un autre lieu est en réalité le centre de l'attention : l'espace de la salle de théâtre. En effet, celle-ci devient un espace dramaturgique essentiel au déroulement de l'action engageant le.la spectateur.trice comme interlocuteur.trice principal.e, qui est interpellé.e dans un « faux dialogue » par L'AUTRE HOMME. La théâtralité s'empare ainsi des modes de représentations de la télé-réalité, en transposant la relation des téléspectateur.trices face à leur téléviseur à la relation des spectateur.trices face à la scène. En effet, le dispositif dramaturgique cherche à fictionnaliser le.la spectateur.trice en lui faisant endosser le rôle de téléspectateur.trice, de voyeur du drame du quotidien. L'auteur opère une fusion du rôle du.de la téléspectateur.trice devant son écran de télévision et du rôle du.de la spectateur.trice de théâtre. Il s'agit donc de reproduire la relation avec la fiction d'une télé-réalité, mais sans la protection d'un écran, dans une relation directe au drame qui se joue devant eux. Parfaite mise en abyme d'un plateau de télé-réalité, la pièce met en place le double jeu du média qui manipule les candidat.es et séduit les téléspectateur.trices. Ainsi à travers la figure de L'AUTRE HOMME qui représente les producteurs des télé-réalités, Melquiot tente de mettre en exergue le contrôle absolu de ce dernier sur la fable dramatique des candidat.es ainsi que sur la création de nouveaux désirs chez les spectateurs. Opérant une critique du média de la télé-réalité, la pièce reproduit la relation entre toutes les composantes télévisuelles pour mieux les dénoncer. Les médias apparaissent alors comme un enjeu essentiel de l'action dramatique, « l'élément qui le suscite, l'embrayeur de la parole, la cause du conflit intérieur et de la scission du sujet, voire de sa possession, de sa déposssession ou de sa libération » (Guay, 2013, p.12).

Ma vie de chandelle pousse le public de théâtre à faire l'expérience du voyeurisme. Cette zone trouble du voyeur est un espace où l'observateur n'est pas impliqué dans la situation qu'il regarde, il est l'œil extérieur, il porte un regard sur une situation qui ne le concerne pas. L'écran télévisuel (ou écran d'ordinateur) est un média qui permet de rester caché, seul et anonyme, voyeur sans être vu; en supprimant ce média, la pièce ouvre un questionnement sur la conscience et l'éthique du/de la téléspectateur.trice, qui, protégé par son écran, accepte d'être voyeur de réalités violentes, obscènes, voire inhumaines, qu'il tolère grâce à la distance qui le sépare de la scène, mais qu'il ne pourrait probablement pas envisager en face à face. Le théâtre étant le lieu de l'expérience partagée, où chacun est à la fois regardeur et regardé, l'intime et le public se confondent soudain dans la pièce de Melquiot. Celle-ci glisse tranquillement vers des scènes de sexualité crue, obscène et perverse, de violence conjugale et misogynie qui reprennent la formule des télérealités et reproduisent les pires stéréotypes.

1.2 Sujet de ma recherche-crédation

J'ai cherché tout au long de ma recherche-crédation comment faire en sorte que le théâtre « crève » l'écran télévisuel, en vienne à le critiquer et à être le lieu d'un questionnement éthique face à la toute-puissance et à l'immoralité, voire l'inhumanité, du média de la télérealité, et ce en jouant sur les différents niveaux de présence.

En mettant en place un rapport différent avec les (télé)spectateur.trices, théâtre et télérealité s'opposent au sein du rôle confié à ces derniers. La télérealité joue sur une relation entre les candidats et les téléspectateur.trices médiatisée par l'écran. Elle surdramatise les rapports humains, en cherchant à provoquer une adhésion chez le téléspectateur.trice de façon à stimuler la spectacularisation du réel. À l'inverse, la théâtralité joue sur une coprésence immédiate exposant la fiction comme territoire de jeu. Le dispositif dramaturgique de *Ma vie de Chandelle* ne travaille pas à

l'identification avec les personnages, mais tend au contraire à faire apparaître les ficelles de la construction du drame, pour engendrer une réflexion distanciée chez le spectateur. Alors que la télévision veut nous faire adhérer à sa réalité de façon transparente, le théâtre a la capacité de nous dévoiler l'artificialité de cette supposée réalité. En ce sens, la théâtralité peut être le lieu de la critique du dispositif de télé-réalité qui favorise le voyeurisme, le dispositif théâtral se pensant alors comme espace critique en acte.

Avec cette recherche-création, j'ai tenté de mettre à l'épreuve la télé-réalité par le théâtre afin d'interroger la capacité de la théâtralité à critiquer ces dispositifs médiatiques et à révéler leur fonctionnement et leurs actions sur les êtres. Pour ce faire, j'ai exploré différents dispositifs scénographiques qui permettent d'expérimenter des postures spectatoriales et perceptives distinctes. Il s'agit de mettre en tension l'expérience de la coprésence immédiate propre au théâtre et celle de la coprésence médiatisée propre à la télé-réalité, entre transparence et opacité, entre immédiateté et hypermédiateté, afin que l'expérience vécue du spectateur ouvre un espace critique sur le rapport au voyeurisme propre à la télé-réalité.

Mon projet de recherche-création a pris la forme d'un laboratoire scénique, visant à explorer et à tester, à partir d'un même extrait de la pièce, trois dispositifs scénographiques différents. Chaque dispositif créé mettait en jeu de manière distincte la coprésence entre acteur.trices, spectateur.trices et médias. Cette expérience avait comme visée de déplacer, de façon critique et sensible, la perception des spectateur.trices par rapport aux événements représentés, qui se répètent dans le texte jusqu'à atteindre une violence inouïe. Il s'agissait de proposer aux spectateur.trices de faire l'expérience de trois rapports de présence singuliers afin d'activer une prise de conscience critique : l'un se fait par la médiation d'un seul écran en scène, l'autre allie présence des acteurs en scène et écrans, et le dernier dispositif se joue dans un rapport étroit de coprésence théâtrale en souhaitant enfermer les spectateur.trices dans l'espace

de la chambre. L'envie première, concernant ce dernier essai, était de provoquer l'immersion du public dans l'espace scénique mais elle a ensuite été modifiée en raison des règles de distanciation. J'ai cherché à stimuler, par l'expérience successive de ces trois dispositifs, une réflexion sensorielle, esthétique et critique en faisant éprouver aux spectateur.trices des rapports de coprésence différents.

Afin de respecter les enjeux temporels liés à la présentation scénique et en considérant le texte comme un matériau permettant de déployer une recherche qui interroge la capacité de la théâtralité à ouvrir un espace critique face au voyeurisme et à la manipulation des médias de télérealités tels que représentés dans cette œuvre, j'ai sélectionné un extrait de la pièce mettant en jeu la relation du.de la téléspectateur.trice à la fiction de la télérealité. L'extrait choisi pour l'exploration scénique se situe donc dans la deuxième partie de la pièce et nous plonge au cœur de la transposition d'une télérealité. J'ai effectué des coupes me permettant de resserrer la scène autour des enjeux principaux, afin de pouvoir aller au bout de mon exploration de recherche-crédation qui consistait à présenter trois fois le même extrait.

La scène plonge le spectateur dans une situation d'observation active du quotidien du couple, révélant une routine presque machinale entre L'HOMME et LA FEMME, laquelle se résume à travailler, baiser, dormir, et qui se répète tout en s'accélégrant progressivement. L'AUTRE HOMME dérange tranquillement cette ritournelle en inséminant dans l'esprit de L'HOMME l'idée que LA FEMME est adultère. Ce drame imaginaire fait lentement dérailler la routine du quotidien jusqu'à ce que L'HOMME perde définitivement le contrôle de lui-même et finisse par exploser de haine et de violence en battant LA FEMME sous les encouragements réjouis de L'AUTRE HOMME. L'extrait me permet donc de déployer et d'interroger plusieurs enjeux centraux concernant les télérealités, d'abord la réduction des corps à des objets de consommation, ce qui révèle le caractère pornographique de la télérealité. En effet, la scène réduit le quotidien à l'acte sexuel, elle lui offre une place centrale en rendant

apparent l'intérêt du média de télé réalité pour la monstration de la jouissance. Ensuite, l'extrait expose la manipulation opérée par L'AUTRE HOMME vis-à-vis des candidats en dévoilant le contrôle du scénario et l'appel aiguisé à la violence, mais également vis-à-vis des spectateurs en exhibant un personnage séducteur et volte-face. Ce dernier est en représentation constante et passe d'une dynamique de séduction des spectateur.trices à une relation d'hypercontrôle envers les candidat.es en un instant. Cet extrait met donc le doigt sur l'essence des contenus de la télé réalité, qui ne sont que stéréotypes profondément ancrés, sexualité surexposée et violence recherchée.

J'ai donc effectué une sélection puis une coupe du texte afin de questionner scéniquement comment la théâtralité comme expérience vécue peut ouvrir un espace critique sur le rapport au voyeurisme propre à la télé réalité au-delà de la critique opérée par le texte. Il s'agit d'une exploration autour du dispositif scénographique comme élément permettant le questionnement et la critique de la manipulation du média de la télé réalité.

1.3 Assises conceptuelles

Il convient de revenir sur la notion de théâtralité, dont la condition indispensable serait la présence d'un cadre spatial ou structurel permettant de révéler l'action, selon la définition qu'en fait Josette Féral. La théâtralité serait fondée sur un contrat tacite engageant le spectateur dans l'acte de la représentation et se produirait donc essentiellement par le regard de ce dernier, par le fait même de regarder qui permet de révéler la fiction.

Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques [la théâtralité] semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient

espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. Cet espace est le résultat d'un acte conscient qui peut partir soit du performeur lui-même [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l'espace autant du quotidien que de la fiction. (Féral, 1988, p. 348-350)

Josette Féral a élaboré sa définition de la théâtralité autour de trois clivages. Le premier prend forme dans l'espace qui sépare la représentation du quotidien; le deuxième oppose à l'intérieur même de l'espace de représentation le réel et la fiction; et le troisième concerne le double regard que le spectateur porte sur l'acteur, lequel se divise entre le corps vivant de l'interprète et la symbolique qu'il représente. Considérant la théâtralité à l'intersection de ces éléments qui permettent d'enclencher le jeu de la représentation, le spectateur pleinement conscient de l'événement théâtral perçoit alors les tensions et les frictions présentes entre les différents éléments mis en jeu.

Il s'agit alors pour moi d'un terrain de jeu à explorer, qui considère la théâtralité comme un monde de perception, qui désormais « plutôt que de représenter l'artifice ou la tromperie, met en jeu les relations entre le vrai et la tromperie, entre la réalité et la fiction » (Röttger, 2015, p. 125). La réalité est entremêlée à la fiction, afin de l'interroger, de poser un regard critique sur celle-ci. Il s'agit donc d'accorder une importance égale au contenu (production de sens) de l'œuvre, de la pratique, de la représentation, et à « la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné – production de présence » (Besson, 2004, p. 3). Fond et forme sont interreliés, agissant dans un va-et-vient horizontal sur les sens et perceptions des spectateur.trices. Les dispositifs dramaturgique et scénographique sont alors en interaction constante, s'éclairant l'un et l'autre de façon à créer une expérience esthétique, sensible et critique. La théâtralité peut-elle alors ouvrir un espace de réflexion sur l'acte même de regarder à travers l'expérience de trois dispositifs scénographiques distincts ?

Le terme « dispositif » est entendu ici selon la définition qu'en fait Giorgio Agamben (2007), soit « un ensemble de pratiques, savoirs, mesures et institutions qui ont pour but pragmatique de gouverner, contrôler et orienter les comportements et les pensées des humains » (Agamben, 2014, p. 28). Le dispositif est donc intimement lié à un enjeu de pouvoir, à la relation entre celui qui l'instaure et celui qui en fait partie ou le regarde. Ainsi le dispositif n'est pas neutre, il est porteur d'une symbolique et oriente le regard. Dans les différents dispositifs scénographiques que j'ai mis en place, j'ai tenté de jouer avec la relation imposée aux spectateur.trices par le dispositif dramaturgique, qui deviennent des participant.es de la fiction de télé réalité malgré eux. La scène les met dans une position forcée de voyeurisme, elle les oblige à une participation complice par la relation tissée avec eux.

Le dispositif manipule non seulement les spectateur.trices, mais il met également à mal la fiction de télé réalité par le dévoilement de la représentation en train de se faire. « Le dispositif scénique post-dramatique est autoréflexif : il invite le spectateur à un questionnement sur l'acte même de regarder, plutôt que de se laisser transporter vers un monde représenté » (Bouko, 2010, p. 73). Cette vision du dispositif scénique est également développée par Arnaud Rykner (2008) pour décrire une certaine pratique contemporaine du théâtre qui vise, à travers l'expérience du regardant, à rendre manifeste la capacité autoréflexive de la représentation. La dramaturgie de Melquiot s'inscrit dans cette autoréflexivité puisqu'elle réfléchit à son propre dispositif tout en l'exposant, c'est donc par la révélation des relations de pouvoir en place que la pensée sur le dispositif des télé réalités se déploie. En tentant de créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute, le dispositif permet à tous les éléments scéniques de se confronter et de dialoguer. Le dispositif scénographique, dans le cas de mon projet, pourrait se qualifier comme le prolongement d'une structure : « il y a dispositif chaque fois qu'une configuration est débordée par les effets qu'elle produit » (Ortel, 2002, p.346). Il organise les enjeux relationnels, car il met en place une interaction entre le public et le

spectacle, entre le public et la fiction dramatique, mais également entre le public et la fiction de télé-réalité.

Il suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif. (Rykner, 2008, p. 94)

Le dispositif relationnel est à la fois contrôle et ouverture, il crée une impression de liberté pour le spectateur, mais il se révèle au contraire un moyen de contrôler son regard. La pensée sur le dispositif est bien résumée par Agamben :

- 1) [Le dispositif est] un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ses éléments.
- 2) Le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.
- 3) Comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. (Agamben, 2014, p. 10-11)

Penser le dispositif au théâtre c'est donc réfléchir aux dynamiques spatiales, de pouvoir et relationnelles qu'il met en place. La position du regardant est centrale dans ma recherche, car ce dernier se retrouve captif de l'interaction instaurée entre les différents éléments constitutifs du dispositif. Le dispositif scénographique en trois temps imaginé au sein de ma recherche-création a été pensé en fonction de ces trois dynamiques : tout d'abord il impose un point de vue sur la scène, car le regard est mis dans une position voyeuriste, il reproduit ainsi le dispositif de la télé-réalité, justement par cette relation du regard à l'intime exposé. Ainsi le dispositif en vient à contraindre le/la spectateur/trice de la fiction dramatique à participer à la fiction de télé-réalité et le rend captif par plusieurs moyens. Il est en premier lieu captif de la fiction de télé-réalité qui le fictionnalise et le reconnaît ainsi comme personnage et interlocuteur direct du drame (dynamique relationnelle), ensuite il est captif de sa position voyeuriste qui l'oblige à

surplomber la scène (dynamique de pouvoir) et, enfin, il est captif d'un espace qui lui impose une position physique et dirige son regard (dynamique spatiale). En représentant trois fois le même extrait avec des variantes de dispositifs, on en vient à critiquer la télé réalité pour sa manipulation à la fois des candidat.es, du scénario et des téléspectateur.trices, ainsi que pour sa disposition à véhiculer des stéréotypes malsains, mais également pour son caractère consumériste qui transforme les candidat.es en objets de consommation, ou encore pour son dispositif voyeuriste qui provoque des pulsions scopiques chez les regardants.

En tentant de performer la critique d'un objet télévisuel qui use des technologies vidéo afin de déployer son dispositif, je me suis intéressée aux formes de médialité de la fiction, au média vidéographique et à ses potentialités, en le déclinant de différentes manières dans les deux premiers dispositifs, par l'utilisation de caméras pour capter l'image et de vidéoprojecteurs pour la diffuser. Ainsi, en intégrant des médias technologiques sur scène, la représentation théâtrale devient un événement intermédial puisqu'elle est définie selon Röttger par l'interaction entre la médialité (qualité spécifique du média), la théâtralité (comme mode de perception spectatorielle) et la performativité (capacité des médias à constituer de nouveaux mondes possibles).

On comprend donc la représentation théâtrale comme un processus intermédial qui rend manifeste les phénomènes audibles et visibles de manière à ce que nous puissions en faire l'expérience. Elle permet la participation du public, elle donne lieu à la co-constitution de l'événement théâtral. (Röttger, 2015, p. 124)

Les technologies visuelles permettent alors d'ouvrir les possibilités théâtrales et d'élargir la perception du.de la spectateur.trice en lui faisant vivre l'expérience d'un imaginaire sensoriel décuplé qui ouvre considérablement les possibilités de l'espace scénique; la narrativité pénètre alors une infinité de lieux et de temporalités, réalité et fiction s'entremêlant pour mieux s'éclairer.

La technologie se décline sous des formes variées : surface de réception ou d'accueil, machine désirante, source de leurre et d'illusion, environnement immersif, pôle réactif à la présence d'un spect-acteur, elle est ce qui met en branle souvent la performativité des processus offerts au spectateur. Véhicule puissant de présence effective, elle suscite des effets sensitifs, cognitifs, forçant le spectateur non seulement à expérimenter de nouvelles sensations et perceptions, et à sortir ainsi de ses chemins habituels, mais à être confronté à de nouvelles formes de narrativité en lien étroit avec l'espace et le temps de l'action. (Féral, 2013, p. 9)

Les technologies vidéos employées dans mes deux premiers dispositifs scénographiques, caméras, projection et écrans, créent un espace de performativité qui travaille le rapport entre réalité et fiction et qui agit ainsi sur les sens et perceptions des spectateur.trices en proposant deux expériences très différentes des mêmes technologies visuelles. Le premier dispositif cherche à s'inspirer du regard télévisuel intrusif et immédiat. J'ai ainsi voulu recréer la relation des téléspectateur.trices à l'écran de télévision en tentant de travailler à partir de la médiation visuelle; pour ce faire, j'ai imaginé un dispositif complètement médiatisé qui met en scène un écran occultant l'espace scénique de la vue des spectateurs, sur lequel est projeté l'action scénique en direct. Les technologies vidéos me permettent ici de confronter la relation d'absorption du regard du.de la téléspectateur.trice à l'écran télévisuel en la reproduisant en grand écran, afin de tenter d'en révéler les enjeux éthiques par la prise de distance que permet la performativité du média en scène. Le deuxième dispositif quant à lui tente d'interroger la capacité de la théâtralité à dévoiler la fabrique de l'image et la manipulation du média de télé réalité en révélant la déformation de la situation fictionnelle entraînée par sa médiation. J'ai donc imaginé un dispositif hybride faisant coexister la scène vivante avec l'image projetée, c'est-à-dire qu'il présente à la fois la scène jouée devant les yeux des spectateur.trices et sa projection simultanée sur les murs de la chambre. La vidéo travaille alors le rapport entre le réel et la fiction en mettant en lumière la performativité des technologies vidéos, afin de tenter de révéler la manipulation opérée par le média de télé réalité. Les spectateur.trices sont donc déplacé.es dans leur perception, car ils.elles ont à la fois accès à une

esthétique performative proposée par les technologies, mais également à la fabrique de l'effet. Les technologies de l'image, tout en ouvrant de nouveaux espaces de représentation possibles, permettent également de dévoiler leurs actions sur les êtres par la monstration de leur fonctionnement. Elles opèrent ainsi une critique des médias dominants en révélant la fabrication des images.

Le théâtre déconstruit les images numériques des médias dominants et montre leur fonctionnement aux spectateurs, qui gagnent ainsi en compétences médiatiques. En même temps, le théâtre se sert des images numériques pour enrichir sa propre esthétique. Grâce à l'interactivité des images numériques, il peut explorer de nouvelles relations entre les acteurs et les images et exposer aux spectateurs l'interface entre le monde physique et les mondes virtuels. (Hagemann, 2013, p. 168)

Ces notions qualifiant la capacité du média à se faire oublier et/ou à se rendre visible ont été théorisées dans le champ des études intermédiales. Le concept d'immédiateté, (*immediacy*) définit la volonté de la médiation de se rendre « imperceptible à l'utilisateur qui pourrait donc se croire en présence de ce qui, dans les faits, lui est simplement représenté » (Larrue, 2015, p. 35). L'immédiateté recherche une impression de réel; dans la lignée de la mimésis, elle tente de provoquer l'illusion du vrai. Cette façon de penser le média comme créateur d'illusion est dite transparente (*transparency*). Le média cherche à s'effacer, son dispositif est occulté, ce qui fait de lui une entité discrète; son action se limite donc à celle d'un passeur, d'un transformateur ou producteur de données.

Au contraire, lorsque le média offre le spectacle des médiations à l'œuvre, on parle d'hypermédialité (*hypermediacy*). Le média devient visible et se donne à voir comme média ce qui lui vaut l'emploi du terme opacité (*opacity*). Le spectateur assiste alors au processus des médiations rendu visible, la fabrique et la technique sont dévoilées ce qui provoque divers effets comme la critique du média, l'autoréflexivité et la prise de distance du spectateur face à l'objet représenté.

Contrairement à l'effet de transparence qui, rappelons-le, tend à supprimer toute perception de la médiation, la page web par exemple, offre le spectacle d'une médiation à l'œuvre. Au principe de transparence lié à l'immédiateté s'oppose ici celui d'opacité – *opacity*. Alors que la transparence répondrait au besoin des usagers de vivre l'illusion du réel, l'opacité correspondrait à la fascination qu'ils éprouvent pour les processus de médiation, au plaisir qu'ils prendraient à les voir en mouvement. (Larrue, 2015, p. 36)

Le travail avec les technologies tente donc de mener une réflexion critique sur nos modes de consommation médiatiques, tout en permettant d'élargir les possibilités scéniques qui offrent de nouveaux terrains de jeu scénographiques. J'ai recouru aux deux modalités intermédiaires que sont la transparence et l'opacité dans mes deux premiers dispositifs, et ce dans le but de tenter de performer la critique du média de télé-réalité travaillé dans le dispositif dramaturgique de Melquiot. Le premier dispositif joue sur l'effet l'immédiateté, afin de reproduire la position voyeuriste ressentie par le.télespectateur.trice devant son écran de télévision, qui le.la plonge directement dans la situation intime. Le deuxième dispositif, quant à lui, joue sur l'hypermédialité en révélant la fabrique des images de l'émission tout en exposant le résultat filmique sur les murs de la chambre.

1.4 L'usage de la vidéo dans *Hamlet* de Thomas Ostermeier

Ce désir d'explorer la capacité de la vidéo en scène à ouvrir un espace critique est fortement influencé par mon regard de spectatrice. Le travail de Thomas Ostermeier s'inscrit dans mon champ des pratiques et offre matière à penser pour ce qui a trait à son utilisation des technologies vidéos de projections et de captations d'images, car ses mises en scène participent activement à la critique médiatique. Il confronte ainsi, dans sa mise en scène (2008) la célèbre pièce *Hamlet* de Shakespeare à un dispositif qui explore nos propres dispositions à la corruption et au mensonge par l'exhibition du

pouvoir des médias de masse. Son travail avec les technologies visuelles met en perspective et éclaire l'œuvre d'un regard nouveau en interrogeant les enjeux de pouvoir, la relation entre le public et l'intime, et la question de l'apparence et de la vérité à travers la loupe mass-médiatique. Pour Ostermeier, « Who's there ? », le premier vers d'Hamlet, ce fameux « qui est là ? » constitue le fil rouge de son approche de l'œuvre de Shakespeare. « Qui est là ? » au sens de : qui est la personne devant nous ? Qui est l'autre ? Qui nous parle ? Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qu'un être humain ? C'est face à ces questionnements qu'il développe une pensée selon laquelle nous serions des « moi » multiples qui tentons de nous adapter aux différentes situations auxquelles nous sommes confrontés. Ainsi, pour Ostermeier les prises de décisions ne naissent pas à l'intérieur du sujet, mais sont déterminées par des circonstances externes qui entraînent l'individu et le comédien à agir, ou plutôt à réagir. Ce sont donc les dynamiques sociales en place qui sont interrogées par cette relecture très actuelle de la pièce qui est ancrée dans un monde où la scène politique façonne son pouvoir sur les masses d'individus, par une manipulation médiatique parfaitement orchestrée. Les médias occupent aujourd'hui une place dominante dans nos sociétés en pénétrant le lieu de l'intime par la radio et la télévision, ce qui leur permet d'influencer grandement les masses d'individus récepteurs. Ostermeier a tenté, dans sa représentation d'*Hamlet*, d'exposer le fonctionnement des médias de masse en travaillant les technologies qui les façonnent, les caméras obligeant ainsi les personnages à se redéfinir face à l'intrusion d'un observateur externe. Les dynamiques de pouvoir paraissent influencées par l'exposition médiatique. Il y a donc une tension entre le vrai et le faux, le réel et la fiction, la vérité et la tromperie, l'apparence et la réalité. L'univers de Shakespeare n'est donc pas traité comme un univers ludique, où l'on change d'identité comme dans un jeu d'enfants, mais il est vu au contraire comme un univers de conspiration, de suspicion et de méfiance, de surveillance et de violence où, étant observés, l'on est contraints de se dissimuler, de jouer avec les apparences. Hamlet joue au fou pour échapper à la logique de surveillance et d'élimination qui maintient artificiellement le pouvoir en place.

Thomas Ostermeier affirme ainsi faire de la mise en scène pour faire surgir ce qui se cache derrière la façade, la fracture entre ce qui est dissimulé et ce qui est montré. L'emploi du dispositif technologique (micros et caméra) dans sa mise en scène de *Hamlet* est double : il permet à la fois de diffuser la parole publique, le discours officiel (ce que l'on affecte, ce que l'on veut montrer), mais il permet également l'amplification du dissimulé, de l'intime, du mensonge. Ce double fonctionnement fait écho à celui des médias de masse qui exposent à la fois une image construite de ce qu'il désire montrer, mais qui se présente aussi comme moyens de révélation, de mise à jour des dissimulations. Cela est d'autant plus flagrant en période de transition politique. Ostermeier cherche ainsi à entrer en contact avec le public en détournant les images qui l'abreuvent quotidiennement pour en performer la théâtralité et ainsi dénoncer les effets nocifs et néfastes des médias de masse.

Le dispositif scénique de Thomas Ostermeier est porteur d'une vision précise du monde et des individus. Il met en place une scène sur la scène, dans une mise en abyme du spectacle que Gertrude, véritable star médiatique, déploie sur la terre même où son mari a été enterré. Le spectateur est invité à jouer son propre rôle, on ne lui laisse pas le choix d'accepter le dispositif, ce qui le condamne à assister en témoin inactif au drame d'Hamlet dont on connaît tous la fin. Ostermeier contraint et oriente la vision du spectateur grâce aux technologies visuelles, qui lui présentent à la fois la fabrique et le résultat de la représentation. Derrière le *show* et les paillettes, il expose la pourriture et la crasse. On ne peut que la reconnaître et s'en révolter.

1.5 La mise à l'épreuve de la télé-réalité par le théâtre

Dans le contexte de mon projet, j'ai tenté d'interroger la capacité de la théâtralité à critiquer les dispositifs médiatiques des télé-réalités et à révéler leur fonctionnement et leurs actions sur les êtres. Le théâtre est un événement qui prend place à l'intersection

de la réalité et de la fiction. J'ai travaillé à partir de l'hypothèse qu'il détient la capacité de nous dévoiler l'artificialité de la télé réalité par la mise à distance de l'objet représenté, cette mise à distance étant constituée par la théâtralité. Ainsi, par la présentation successive de trois dispositifs différents, il s'agissait d'explorer différents procédés de théâtralisation engageant la coprésence de manière distincte. L'essai visait à explorer l'efficacité critique de l'évènement théâtral en permettant de déployer divers rapports de coprésence entre spectateur.trices, acteur.trices, médias, réalité et fiction.

Ces dispositifs sont des interprétations dramaturgiques de l'extrait de la pièce de Melquiot, qui explore au cœur de son dispositif dramaturgique les enjeux soulevés par les télé réalités. L'extrait est construit sous la forme d'une ritournelle, une répétition du quotidien qui s'accélère jusqu'au déraillement. Cette temporalité rappelle celle des émissions de télé réalité qui exposent en permanence les candidat.es au regard du média. Par cette structure presque chorégraphique d'un quotidien réduit à son essence, cet extrait expose la banalité stéréotypée de son contenu et le voyeurisme auquel sont confrontés les spectateur.trices. Le dispositif dramaturgique de la pièce joue également sur le trouble entre fiction et réalité, il vise à « contaminer ou à brouiller plus ou moins volontairement les rapports entre la fiction et la réalité » (Guelton, 2013, p. 16) dans le but de questionner la fictionnalité et ses limites. En effet, il y a une réelle volonté de l'auteur de troubler les spectateur.trices, de leur faire perdre leurs repères, afin qu'ils.elles ne puissent plus discerner la réalité de la fiction et inversement. Cela passe d'abord par une fictionnalisation du public dans la fiction dramatique, lequel devient le destinataire direct du jeu de la télé réalité qui est représenté pour lui et avec lui, mais cela passe également par un regard des personnages sur le jeu en train de se faire. Ainsi, Melquiot tente de révéler l'artificialité de la fiction de télé réalité, le caractère construit d'une situation qui veut se faire passer pour réelle. Il tente alors de faire pénétrer un certain réel, une certaine authenticité recherchée par cette même télévision dans l'évènement théâtral. Tout est spectacle, mais le spectacle veut se faire passer pour réel,

il y a donc un jeu de va-et-vient entre la recherche de l'émotion que peut provoquer le drame sur le spectateur et la dénonciation, la révélation de la tromperie opérée.

Avec le premier dispositif, j'ai cherché à explorer la capacité de la scène de théâtre à se rapprocher de la relation du téléspectateur, à travers la médiatisation de l'écran en scène. J'ai donc essayé de transposer l'expérience médiatisée dans un contexte théâtral grâce à un écran qui occupait toute la longueur de la scène et sur lequel était projeté en direct l'extrait de la pièce jouée en arrière. Il s'agissait de tenter de faire la critique des télérealités en usant des mêmes procédés de manipulation et de représentation médiatiques qui les caractérisent. La réflexion que la médiatisation de la théâtralité allait ouvrir en révélant la mécanique inhérente à la reproduction de ces différents procédés allait ainsi permettre de confronter les enjeux éthiques, l'artificialité, les stéréotypes, le voyeurisme pornographique et la violence véhiculée par ce genre d'émissions. À travers l'exploration de ce premier dispositif, je voulais tester la capacité d'un dispositif complètement médiatisé à ouvrir une réflexion critique sur la télérealité, et ce en reproduisant les stratégies télévisuelles employées par ce média, aussi bien sur le plan formel, c'est-à-dire la structure de l'image, que sur le plan de la construction du drame déployé dans la dramaturgie de Melquiot. Ce dispositif tente d'utiliser la transparence du média vidéo en jouant sur l'effet de voyeurisme afin de transposer l'expérience de la télérealité dans un contexte théâtral, j'ai donc tenté de provoquer l'absorption du regard dans l'image dans le but de favoriser l'expérience vécue en reprenant ainsi les arguments vendeurs sur lesquels l'industrie de la télérealité a fondé ses stratégies médiatiques, des promesses « d'authenticité » et d'accès au réel sans médiation. Mais l'expérience théâtrale impose ses limites, car la plongée n'est jamais complète étant donné que l'écran n'est pas télévisuel et laisse transparaître les acteur.trices.

Avec le deuxième dispositif, j'ai cherché à explorer la capacité de la scène de théâtre à ouvrir un espace d'interrogation permettant la mise en parallèle du produit fini diffusé sur nos écrans de télévision et la captation de ce même contenu en exposant la mécanique de production des images des télérealités. Pour ce faire, j'ai donc imaginé un dispositif double, à la fois médiatisé et immédiat : la scène théâtrale compose avec un usage de la vidéo en direct permettant de révéler en parallèle l'image et sa création, car il s'agit d'ouvrir une réflexion critique sur la perception de l'image projetée face à la perception non médiatisée de cette même image. Avec ce deuxième dispositif, je voulais tester la capacité de la théâtralité à dévoiler la fabrique de l'image des télérealités et la manipulation médiatique interrogée dans le texte à travers le personnage de L'AUTRE HOMME, en exposant la transformation, la déformation de la situation fictionnelle par le fait même de sa médiation. Il s'agissait d'explorer l'altération de la scène jouée sans médiation en mettant en parallèle l'image filmée et la captation de cette même image. Le regard voyeur se retrouve-t-il accentué, décuplé par l'intrusion que permet la caméra ? Et la révélation de la transformation de la scène en direct par sa médiation permet-elle de performer une critique efficace du média de télérealité ?

Avec le troisième dispositif, j'ai cherché à explorer l'efficacité critique d'un rapport de coprésence transformé qui inclurait les spectateur.trices au sein de l'espace scénique dans le but de leur faire vivre une expérience immédiate et immersive autant sur le plan dramaturgique que scénographique. En cherchant à remplacer la relation de téléprésence propre au média par celle sans médiation caractéristique du théâtre, j'interroge la disposition des spectateurs à recevoir la violence et la pornographie de la scène sans écran pour les protéger. Il s'agit de confronter le regard voyeur à une situation transformée qui rendrait visible l'observateur.trice. Ce dispositif vise à tester les limites de la position de voyeur dans une expérience qui inclut le spectateur.trice au sein de l'espace scénique afin de remettre en cause le clivage entre les espaces de jeu et de réception en rassemblant les deux entités spectatorielle et actoriale dans un espace

unique. En effet, en rapprochant les spectateur.trices de l'espace de jeu, un élément issu du réel et imprévisible pénètre la fiction. Ainsi j'ai cherché à créer un trouble constant entre la situation fictionnelle et la situation théâtrale dans le prolongement de la dramaturgie de Melquiot, afin de jouer avec la perception des observateur.trices. La relation scène/salle rapprochée où la salle fait partie du dispositif permet-elle de révéler la violence et la cruauté des situations déclenchées par le média de télé réalité ? Peut-elle jouer sur l'extrême proximité et sur la révélation du regard que les spectateur.trices posent sur ces objets de consommations que sont les corps des candidat.es ?

Voilà précisément ce que j'ai souhaité explorer dans mon projet de création, il s'agit, à travers plusieurs laboratoires d'explorations, d'interroger l'interaction des différents éléments scéniques : des médias entre eux (intermédialité), des médias avec les spectateur.trices et l'œuvre (interactivité) et de la réalité avec la fiction (interpénétration) (Guelton, 2013, p. 205) afin d'éveiller une réflexion critique sur le dispositif de télé réalité et ses enjeux éthiques, mais plus largement sur notre rapport au voyeurisme. L'expérience successive des trois dispositifs produisant des relations de coprésence différentes a permis de mettre en lumière l'efficacité performative de chacun des dispositifs par leur mise en contraste.

CHAPITRE 2

LA TÉLÉRÉALITÉ OU LA SPECTACULARISATION DU RÉEL

La scène des relations sociales n'a cessé de se redéfinir au fil des siècles, à l'heure de Facebook, Instagram et YouTube, nous assistons à une montée de l'exhibition de soi participant à l'amenuisement de la frontière entre la sphère privée et publique. Cette exposition inédite de l'intimité des individus confère un pouvoir dominant aux plateformes numériques qui nourrissent désormais l'espace public comme des machines à rendre visible et permettent ainsi à chacun d'exposer les images stylisées de son quotidien aux regards curieux de tant de *followers* avides d'intime. L'exposition de sa vie constitue la nourriture des réseaux sociaux, chaînes YouTube et télévision, ce qui propulse alors l'exposition de soi comme une forme nouvelle de divertissement et semble être ainsi plus largement acceptée. L'accessibilité et la popularité des technologies numériques au 21^{ème} siècle contribuent à la banalisation de leur usage dans la vie quotidienne et personnelle, les caméras deviennent ainsi l'ordinaire de la vie contemporaine, si bien qu'on finit par ne plus les remarquer. En agissant en profondeur sur nos habitudes de vie, ce glissement sur le terrain de l'exhibition de soi a profondément bouleversé nos modes de consommation et notre rapport au divertissement, puisque la vie même et sa réalité remplacent soudain l'imaginaire fictionnel. Ce désir accru d'accès à l'intimité d'autrui force la fiction à se repenser. De plus, un phénomène particulier se produit, soit que la réalité se fictionnalise face à une société contemporaine en mouvement qui valorise un individualisme surexposé. Comme l'explique Alain Ehrenberg, dans son article *La vie en direct ou les shows de l'authenticité*, la figure du personnage subit un changement drastique, car il y a un déplacement de la notion de vraisemblance vers celle d'authenticité. L'exposition de vies réelles (authenticité) prend le dessus sur la représentation de vies qui pourraient

être réelles, mais qui sont fictionnelles (vraisemblance); nous n'aurions donc plus besoin de personnages fictionnels puisque nous avons les personnages authentiques de l'histoire : nous-mêmes. « Nous pouvons tous être, par le contrôle du scénario et la présence à l'écran, les héros de notre propre vie [...]. [U]ne logique de la présence grignote celle de la représentation » (Ehrenberg, 1993, p. 16). Il y a donc désormais un mouvement important vers l'autofiction caractéristique de ce besoin d'ancrer la fiction dans une réalité qui relève de l'authenticité.

C'est donc notre intérêt grandissant face à l'empire de l'autoreprésentation et notre propension à placer le réel comme vérité ultime qui a fait naître un rêve de transparence. De plus, dans une société voyeuriste, l'exposition constante de soi devient alors l'accomplissement de ce fantasme qui cherche le réel au plus proche. Une dictature de l'image se met alors en place, une tyrannie de la transparence qui veut faire oublier la médiation afin de plonger le regardant.e au cœur de la réalité exposée. Ainsi, la caméra change de point de vue, désormais elle ne voit pas, mais elle donne à voir. Le Guay, dans son livre *L'empire de la télé-réalité, ou comment accroître le « temps de cerveau humain disponible »*, affirme que nous sommes passés du plaisir de l'extraordinaire contenu dans la liberté permise par la fiction à une obsession de l'ordinaire provoquée par une recherche de l'authenticité contenue dans le réel. Un profond changement est entraîné par cette nouvelle exigence de la transparence, le réel surpasse désormais la fiction, le commun supprime l'exceptionnel et le divertissement l'emporte sur la culture.

Il s'agit aujourd'hui d'exhiber. Ce qu'on appelle le goût de la proximité va si loin qu'il faut exhiber ses tripes, et l'intérieur de ses tripes, et même l'intérieur de l'intérieur. Il n'y a plus aucune limite à l'exigence de la transparence. (Melman, 2005, p. 27)

Au début des années 2000, le monde de la culture est profondément bouleversé par ce désir nouveau d'authenticité : tandis que les arts tentent de s'adapter aux désirs changeants des individus, la télévision profite de son pouvoir grandissant pour diversifier son contenu et tenter de répondre à la demande des téléspectateur.trices. Ainsi profondément animé par ce désir d'exhibition et surfant sur ce goût du réel, un genre nouveau d'émission de divertissement voit le jour : la télé-réalité. Ces émissions qui connaissent un succès immédiat représentent l'avènement du divertissement, du loisir et de l'assujettissement, car elles imposent « que chacun abandonne tout esprit critique et affirme son adhésion au modèle de *l'entertainment général* » (Salmon, 2005, p. 61). Ce divertissement populaire symptôme de la société voyeuriste contemporaine, cristallise un nouveau dispositif télévisuel, lequel, lancé par l'émission « Big Brother » en 1999, est décrit par le producteur comme un « real-life docu-saop », un docu-feuilleton à partir de la vraie vie. Faire de la vie quotidienne un feuilleton mélodramatique voilà toute l'ambition de ce qu'on nomme aujourd'hui, télé-réalité. Le téléspectateur regarde « vivre » des individus filmés 24 h sur 24h dont la réalité banale, écrasée sur le quotidien, constitue la matière même du divertissement. La réalité est devenue spectacle, et nous assistons à une spectacularisation du réel.

Ces émissions, qui ont vu le jour dans le contexte du média télévisuel, sont aujourd'hui diffusées sur des plateformes du Web et n'en continuent pas moins d'interroger en étant omniprésentes sur nos écrans. La télévision et le web sont des espaces de consommation de programmes de télé-réalité qui interrogent nos habitudes de consommation et notre rapport au vivre-ensemble. Dans ce chapitre, nous allons tenter de cerner les grands traits de la télé-réalité qui participent à la fois à son succès et à sa critique. En nous intéressant d'abord au fantasme de l'authentique, nous verrons qu'il engendre une relation nouvelle entre le regardant et le regardé à travers un dispositif voyeuriste, lequel provoque une instrumentalisation des candidat.es qui sont pris.es comme des cobayes, ce qui les transforme en objets de consommations et rend légitime ainsi la vulgarité et la violence recherchées et exacerbées par le média de télé-réalité.

2.1 Le fantasme de l'authentique, la fiction du réel

La téléralité est un phénomène télévisuel mondial qui, en accomplissant le fantasme de transparence du monde contemporain se veut une fenêtre sur la vie intime des individus. Le vécu est désormais perçu comme un remède à la fiction puisqu'il présente des vies réelles plutôt que de les représenter, ainsi ces émissions prônent la vérité de « l'expérience immédiate, l'authenticité du vécu et le primat du tout visible sur la représentation » (Salmon, 2005, p. 45). Il y a donc une volonté de rupture avec la fiction, laquelle naît d'une recherche de proximité avec le.télé spectateur.trice. Désormais le maître mot est émotion et, dans cette entreprise cathartique qui vise à dépasser la fiction afin de parvenir à un degré d'identification jamais atteint, il ne s'agit plus de représenter des héros inaccessibles, mais bien de présenter monsieur et madame tout le monde, un individu banal, auquel chaque individu peut facilement s'identifier. Mais penser que l'on s'approche au plus près de la vie même, c'est oublier que le média télévisuel ainsi que les producteurs de l'émission orientent le regard des télé spectateur.trices.

Il ne s'agit plus seulement de donner à la vie réelle la forme d'un récit ou d'une anecdote, mais de transformer la vie en anecdote, de faire fusionner l'expérience réelle et la fiction en plongeant des êtres réels dans une expérience artificielle, à la fois improvisée et scénarisée; mi-jouée et mi-vécue. Vécue comme un jeu. (Salmon, 2005, p. 42)

La téléralité en tentant de s'affranchir de la fiction au profit du réel ne fait qu'en redéfinir les contours. En effet, la volonté de ces émissions d'appréhender la « vraie vie » sans médiation ni représentation ni symbolisation est illusoire. On comprend dès lors que la prétention de la téléralité à capturer et exposer le réel dans sa forme la plus authentique est altérée dans la mesure où la médiation façonne la réalité à son image. Le réel sera donc inévitablement transformé, orienté, mis en scène par sa médiation, à mi-chemin entre réalité et fiction, une réalité arrangée ou une fiction du réel. La

télé-réalité n'est donc pas une fenêtre sur la réalité, mais bien le terreau fertile d'une nouvelle forme de fiction utilisant l'effet de réel.

La télé-réalité n'est pas la télévision de la réalité. Sa prétention à l'être est exorbitante. Fausse et exorbitante. Sa matière première est construite, organisée, mise en scène. Les candidats sont choisis. Les récits arrangés. La fameuse morale de l'histoire largement prévue. [...] Un même souci est toujours présent : celui de la transparence. Il faut voir, tout voir; être vu et se montrer; s'exhiber comme s'il était impossible de se cacher; s'affirmer sans dissimulation. Il faut en un mot « être soi-même.» (Le Guay, 2005, p. 30)

En effet, le média télévisuel s'est approprié le pouvoir décisionnel, car en voulant capter au plus proche l'essence de l'humain, en désirant le filmer de manière continue pour en saisir le vrai et l'authentique, il construit lui-même le scénario, son scénario. La médiation transforme inévitablement la situation filmée, les producteurs arrangent le montage, ils décident du point de vue et remodelent ainsi la réalité vers une fiction qui les satisfait. « La télé-réalité ne perçoit pas le monde, elle le représente à sa manière. Elle ne rend pas compte de la complexité de la réalité, elle la simplifie à outrance, lui donne une violence sociale, une conflictualité, une cruauté qui fait douter de la possible cohabitation des hommes les uns avec les autres » (Le Guay, 2005, p. 140). Le média de télé-réalité créer le drame dans un environnement dépourvu d'action en poussant les candidats dans des états d'être extrêmes, il fragilise ainsi l'humain et favorise le conflit interpersonnel. Nous y reviendrons.

Alors, si ce fantasme de l'authentique n'est qu'une fiction de réel, qu'est-ce qui sépare la fiction et la télé-réalité ? En transformant la réalité en spectacle, ces émissions bouleversent les composantes du contrat fictionnel; nous assistons ainsi à une mutation de l'écriture narrative, car la télé-réalité conserve uniquement le schéma narratif du récit de fiction. Comme le souligne Le Guay, l'intrigue principale est développée en quatre phases : exposition du sujet, développement, rebondissement et conclusion. Le drame humain est organisé, fictionnalisé, et il adopte une formule qui fonctionne, celle du

récit de fiction. Mais deux choses l'en éloignent drastiquement : sa temporalité et ses personnages. « La télé-réalité opère un double saut par rapport au récit de fiction ; de l'imparfait de la narration au présent du direct, et du personnage de fiction à la personne réelle » (Salmon, 2005, p. 44). Ces deux éléments constituent les caractéristiques majeures de la télé-réalité, qui la distinguent des autres formes télévisuelles. Premièrement, les candidat.es sont des personnes réelles devenues « personnages » de télé-réalité en étant dépossédés de leur propre narration. L'émission défigure à la fois l'authentique et la fiction par le choix minutieux du scénario, mais également par la marionnettisation des candidat.es qui sont manipulés par les producteurs de l'émission. Deuxièmement, le choix d'une temporalité au présent permet à l'émission de se déployer dans un rapport direct aux téléspectateurs, ainsi les caméras donnent accès aux candidat.es qui vivent en simultané sous nos yeux. L'abondance du direct transforme profondément la relation entre les téléspectateurs et ces héros médiatiques, en créant une relation de complicité et de dépendance de l'un et de l'autre.

La télé-réalité invente alors une nouvelle forme de narration qui tente d'accomplir le fantasme de l'authentique en usant d'une temporalité au présent ainsi que de personnes réelles transformées en personnages. En détenant le contrôle total du scénario, elle adopte le schéma fictionnel afin de créer du drame dans un univers dépossédé de sens et de vérité.

2.2 Le voyeurisme ou les spectateur.trices au cœur du dispositif

La télé-réalité, tout en transformant la forme du récit, redéfinit également la place du regardant. En effet, ce genre d'émissions impose son dispositif et ses codes malgré la revendication de ses qualités d'authenticité et de transparence. Le.la téléspectateur.trice est placé.e dans une relation unilatérale aux sujets qu'il.elle regarde puisque, protégé par l'écran, il.elle n'est pas impliqué.e dans la situation qui se joue devant lui.elle. Les

candidat.es doivent à la fois être vrais et être vus au plus près, sans pour autant être dans un dialogue avec le regardant. Le.la téléspectateur.trice est donc placé dans une position s'apparentant à une forme de voyeurisme, car il.elle est placé.e à distance des sujets qu'il.elle regarde, voyeur sans être vu, il.elle reste anonyme et noyé.e dans la masse des regardant.es. Le plaisir ainsi ressenti par le regard voyeur face à l'objet ou au sujet représenté est défini par Freud comme une pulsion scopique² : cette pulsion érogène tente d'être satisfaite par l'action même de regarder, car le regard porte à la fois l'objet et la satisfaction du désir. Seul.e devant son écran, le.la téléspectateur.trice est son propre juge. Il.elle est « omivoyeur » comme le nomme Melman dans *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix* (2005), il.elle est placé.e dans la position du.de la regardant.e, du.de la surveillant.e du dispositif de la télé réalité, à l'image d'un *panopticon* contemporain. Ce dispositif, inventé par Bentham et repris par Foucault, suppose que le regardant par le simple fait d'être là, jouit d'une vue panoramique sur ses contemporains et provoque par sa seule présence une autosurveillance des humains impliqués dans le dispositif. En effet, les téléspectateur.trices sont au cœur de ce panoptique de l'intime, ils.elles sont au centre du dispositif de télé réalité qui se joue avec et pour eux.elles.

Ce n'est pas tant la position si critiquée du spectateur voyeur qui est significative dans la relation créée par la télé réalité, que celle du témoin oculaire, du juge, du confident et même du confesseur. Omniscient comme le narrateur de jadis, il jouit d'un droit de regard exclusif et sans limites sur autrui et même d'un droit de vote ; le droit de prendre parti, de choisir, et d'exclure, chaque semaine, l'un des participants. Il est placé dans une position de toute puissance (Salmon, 2005, p. 51)

Confronté à son propre voyeurisme, mais surtout placé dans cette position d'« omnivoyeur » (Melman, 2005), les téléspectateur.trices sont les destinataires direct.es de cette fausse fiction du réel, les candidat.es s'adressent à eux.elles à travers

² D'abord développée par Freud, la question des pulsions scopiques traverse toute son œuvre. Elle est définie comme le plaisir de possession de l'autre en tant qu'objet du regard.

la caméra. Ils.elles jouissent dès lors d'une supériorité à la fois par leur faculté à avoir une vue d'ensemble sur la situation ainsi que par leur accès à l'intimité des candidat.es. Un des lieux est particulièrement évocateur de cette dynamique des regards en offrant une plongée dans l'intimité des candidat.es : le confessionnal. Cette pièce close et cachée, qui est un détournement du confessionnal religieux, permet aux candidat.es de venir s'épancher dans un déversement de sentiments directement face à l'œil de la caméra, donc implicitement face aux regards friands des téléspectateur.trices. Ces dernier.ères adoptent ici la position du juge suprême, qui accueille la confession à l'image du prêtre dans le confessionnal religieux. La prépondérance de la confiance dans les télérealités s'explique par l'hégémonie d'une culture thérapeutique qui répond à un malaise de la société contemporaine. En effet, depuis les années 1980, on remarque une montée des « politics of the self » (Biressi and Nunn, 2005, p. 100) qui est un phénomène né d'une désillusion politique dans les sociétés capitalistes et qui expose ses doutes face à l'autorité étatique. Ainsi la « politique de soi » conduit les individus à rediriger leur confiance envers eux-mêmes, envers les divers enseignements que leur offre la vie même. Dans cette nouvelle culture narcissique et de révélation de soi, chaque individu pourra juger et analyser les comportements et actions des candidat.es. Le voyeurisme constitue en réalité la manifestation de la volonté de voir dans les moindres détails les actions, réactions et interactions des participants afin d'en faire l'analyse.

Mais c'est sa capacité d'interaction avec les candidats qui rend le.la téléspectateur.trice indispensable et puissant.e. En effet, installé en position d'observateur.trice actif.ve, il.elle détient le pouvoir de bouleverser le cours de l'émission par son vote. Une relation nouvelle entre regardant.e et regardé.e se met alors en place, laquelle est fondée sur l'interactivité, c'est-à-dire l'interaction entre le média, les participants de l'émission et l'utilisateur, et offre un pouvoir décisionnel aux téléspectateur.trices. Le.la regardant.e se voit dès lors confié le destin des candidat.es, devenant illusoirement l'invisible maître du jeu. Car encore une fois, bien que le média offre l'illusion du pouvoir des

télespectateur.trices, il garde le contrôle du scénario et possède le compte des votes, tout en conservant la décision finale du montage des images, et donc de la fiction qui est présentée à l'écran.

Une métaphore éclaire particulièrement bien la relation des téléspectateurs à la télé-réalité, celle d'Olivier Razac dans *L'écran et le zoo* lorsqu'il rapproche la télé-réalité et le zoo, selon le principe du « voir sans être vu ». Cette comparaison met en évidence plusieurs principes de la télé-réalité : « être enfermé dans un espace confiné, être naturel, être vu par tous sans pouvoir se cacher, être exposé à la vision des autres sans pour autant susciter de dialogue » (Le Guay, 2005, p. 177). Le.la candidat.e-animal est vu alors même que le.la spectateur.trice ne se dévoile pas, n'entre pas en contact avec celui.celle-ci. Le.la regardé.e est prisonnier.e d'un univers clos, qui est une représentation artificielle de son milieu de vie naturel, duquel il ne peut s'échapper. Le parallèle est d'une pertinence terrifiante, les candidat.es déshumanisé.es perdent le contrôle de leur identité comme nous l'avons vu plus tôt, mais également de leur statut humain : ils.elles deviennent, dans le monde libéral où nous vivons, un élément télévisuel, un objet de consommation.

En effet, selon le constat de Le Guay, les candidat.es deviennent des marchandises dans notre monde consumériste où la satisfaction du.de la consommateur.trice passe avant tout. Dans cette vision aujourd'hui très pornographique de la consommation massive et continue, les candidat.es qui évoluent au cœur de cette monstration impudique deviennent alors des objets de consommation. Un basculement important s'opère en considérant tout ce qui était non-marchandable et du côté de l'intime, de la vie privée, comme un produit livré au plus grand nombre. Le.la téléspectateur.trice est désormais un.e consommateur.trice de télé-réalité, comme il.elle prendrait une drogue ou un objet de bien être afin d'assouvir ses besoins. Car c'est bien de cela dont il s'agit, de la satisfaction d'un besoin, le besoin de vivre une situation dramatique engageant des êtres humains dans une relation sociale, en position de témoin privilégié, mais sans être

engagé dans la situation. Cette expérience vécue tente d'assouvir les pulsions scopiques des individus grâce à l'effet divertissant et satisfaisant provoqué par l'action voyeuriste. La télé réalité désire offrir aux regards curieux « une occasion de se délecter tantôt de la misère, tantôt des succès de ses semblables, bien à l'abri des conséquences que cette observation pourrait engendrer si elle se faisait "participante" » (Barrette, 2011, p. 47).

2.3 La cruauté et l'inhumanité du média de télé réalité

Évoluant dans un jeu qui ne les considère désormais plus comme des êtres humains, mais comme des marchandises, les candidat.es de télé réalité subissent un sort bien particulier. Sélectionnés pour leur anonymat et leur impudeur, des inconnus sont envoyés dans un huis clos afin de participer au jeu de la télé réalité. Ils.elles ne sont pas acteur.trices et pourtant ils.elles devront jouer. Ils.elles seront en représentation 24h sur 24h, participant au spectacle de l'exhibition de soi sans pour autant avoir le contrôle de leur propre image, ils.elles ne seront donc jamais maîtres de leur propre narration.

Enfermés dans un protocole qui n'a rien d'une "fiction réelle" et tout d'une authentique manipulation, nos héros sont soumis aux dures lois de l'exhibition de soi qui a pour contrepartie l'impossibilité d'élaborer, de construire ses propres représentations, d'articuler, de symboliser (Salmon, 2005, p. 45-46)

Le média opère un contrôle absolu du scénario, mais il effectue également un conditionnement des candidat.es qui s'apparente dès lors à une véritable manipulation de ces dernier.ères. Plusieurs éléments clés et récurrents se retrouvent dans les télé réalités et permettent une plus grande manipulation des candidats. Premièrement, le huis clos est nécessaire à l'accomplissement de la télé réalité, à plus ou moins grande échelle d'enfermement. Il s'agit de faire vivre une expérience immersive de laquelle

les candidat.es ne peuvent s'échapper, et où tout peut être filmé, enregistré, capté. L'enfermement est donc primordial afin d'avoir la pleine maîtrise des déplacements des candidat.es ainsi qu'une possibilité de surveillance accrue. Mais ce dispositif représente également un moyen d'oppression : en effet, coupés du monde extérieur et privés de téléphones ou d'un quelconque repère temporel, les candidat.es ne peuvent échapper ni physiquement ni mentalement à la situation dans laquelle ils sont placés. Épuisés et saturés, les candidats sont poussés dans des états extrêmes et inhabituels afin de créer du drame, à travers l'exacerbation des sentiments. Voici donc la technique adoptée par les télérealités. L'environnement est pensé comme un dispositif clos permettant de contenir l'action afin d'en saisir les moindres détails, mais il est également pensé comme stimulant de l'action dramatique par son isolement imposé du monde réel. Le dispositif environnemental est donc un non-lieu artificiel dans lequel des individus réels évoluent durant plusieurs mois. Deuxièmement, l'animateur intervient comme agent actif permettant de provoquer l'action entre les candidat.es; il peut être présent physiquement ou de manière audible dans le huis clos. Cette figure de l'animateur est un mélange d'hypocrisie, de séduction et de sadisme; il est l'incarnation du média télévisuel dans toute sa splendeur et sa laideur. Un animateur-dealer, détenteur d'une drogue demandé par des millions d'individus. Nous y reviendrons plus loin.

Que reste-t-il alors si la vérité et l'authenticité tant recherchées ont disparu ? Reste ce déplacement de notre imaginaire fictionnel, ce changement de nos désirs individuels et collectifs qui a transformé le personnage de fiction en individu banal et anonyme porté au rang de célébrité par sa capacité à jouer son propre rôle. Dans une société contemporaine en quête d'égalité et de démocratie, ces êtres, qui reprennent soudain la charge des héros fictionnel, se retrouvent dépossédés de leur destin comme l'explique Daniel Boorstin dans *L'image ou ce qu'il advint du rêve américain* (1963). Ils se laissent ainsi porter par la vague médiatique qui leur offre une visibilité démesurée. De la sorte, ils finissent par perdre le sens de la réalité, car la frontière entre eux et la

représentation d'une image d'eux-mêmes devient de plus en plus floue, l'individu et le personnage s'entremêlent si étroitement qu'ils en arrivent à se confondre.

Mais ce serait méconsideérer le pouvoir absolu du média de téléralité que de penser que les candidat.es sont les seuls à se faire manipuler par ce dernier. Les téléspectateur.trices sont également la cible prisée de ce contrôle médiatique. En effet, la télévision est devenue un empire, un business dont le succès et l'enrichissement dépendent non pas des émissions qu'elle diffuse, mais de l'argent des annonceurs. En effet, la télévision fonctionne grâce à une logique marchande qui consiste à vendre du temps d'antenne à différentes multinationales afin que la diffusion de leurs annonces touchent un plus grand nombre de consommateur.trices potentiels. Ce que la télévision vend c'est donc avant tout une audience. En considérant ses téléspectateur.trices comme des consommateur.trices elle tente de favoriser la réception du message publicitaire et organise ses émissions autour de cette dynamique marchande : la télévision cherche à créer de la disponibilité chez le.la téléspectateur.trice. Le PDG de TF1, Patrick Lelay illustre parfaitement le rôle de la télévision lorsqu'il explique dans une entrevue : « Pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible³ ». On constate que la consommation est encouragée et favorisée de manière constante et terrifiante par la télévision qui tente de créer un espace de disponibilité chez les téléspectateur.trices afin qu'ils.elles soit plus réceptif.ves aux messages publicitaires qui lui sont présentés. La télévision favorise alors les émissions de divertissements qui ont pour visée la détente sans mobiliser la réflexion ou l'esprit critique des regardants. Cette disponibilité recherchée se situe donc du côté de la passivité, elle tente d'amener

³ Patrick Lelay a tenu ces propos durant une entrevue tenue par le Medef sous le thème *Les Dirigeants face au changement*, qui est paru par la suite aux Éditions du Huitième Jour en 2004.

les téléspectateur.trices dans une zone d'inertie où la réflexion est mise de côté au profit de la détente afin de le rendre perméable et vulnérable aux messages publicitaires. Les émissions de télé-réalité en sont un exemple particulièrement frappant.

La télé-réalité offre donc un spectacle d'une nature nouvelle. Elle brouille les frontières, autrefois évidentes, entre la publicité et le programme, sature la grille télévisuelle d'une présence quotidienne (qui peut même devenir permanente par le relais d'internet), conduit à une sorte de familiarité artificielle entre les téléspectateurs et les télé-acteurs, tend à promouvoir, de mille manières les personnes et les marchandises. (Le guay, 2005, p. 197)

La formule de diffusion des émissions de télé-réalités fonctionne également dans le sens de la marchandisation, car les rendez-vous quotidiens donnés aux téléspectateur.trices créent un rapport de dépendance, comme ce que tout objet de consommation tend à susciter, et dont l'apogée constitue les directs offerts en fin de chaque semaine. Le rapport de dépendance s'établit donc par la récurrence de l'émission, mais également par le caractère artificiel de la proximité instaurée entre les regardé.es et les regardant.es. Une relation faussement amicale cherche à s'établir, si bien que les téléspectateur.trices ont désormais l'impression de connaître intimement les candidat.es. Il suffit d'écouter parler les auditeur.trices d'*Occupation double*, par exemple, qui parlent de deux candidats issus de la saison 13 de l'émission : Trudy et Mathieu, comme s'ils faisaient partie de leur cercle d'amis. Il leur importe donc de suivre au plus près les aventures quotidiennes des êtres avec qui ils.elles partagent désormais leur quotidien, comme s'ils vivaient avec eux à travers l'écran de télévision. Car la caméra de télé-réalité, rappelons-le, tend à abolir la distance qui sépare le.la regardant.e de l'objet qu'il.elle regarde. En se voulant observatrice discrète, elle adopte un point de vue qu'elle rend transparent de manière à le faire oublier, et imite la position d'une lampe posée dans la pièce. Ainsi celui.celle qui regarde a le nez collé à l'image.

La télé réalité façonne le regard en fonction de ses intérêts et, dans cette veine manipulateur, un dernier acteur est particulièrement efficace : l'animateur.trice. En travaillant main dans la main avec les producteurs, les animateur.trices sont de redoutables influenceur.ses. Ces dernier.ères constituent les agents de surface du système médiatique, leurs interventions ne « visent plus qu'à produire de l'audimat, c'est-à-dire de l'adhésion et non de la critique, dans un univers où la mise en spectacle et la manipulation des émotions a pris la place de l'échange des expériences » (Salmon, 2005, p. 63). L'animateur.trice recherche l'adhésion du plus grand nombre en créant du suspense, en suscitant l'émotion des spectateur.trices. Il est sûrement le.la plus charismatique et le.la plus dangereux.se des manipulateur.trices.

Tout est artificiel dans la télé réalité, elle constitue le fruit d'une incroyable manipulation médiatique, et ce, de son décor, à son montage, en passant par ses candidats-marionnettes, son animateur-dealer et sa relation avec les téléspectateurs.

2.4 Exhibition de soi, pornographie et banalisation de la violence

Désormais l'exposition prendra le pas sur l'expérience, l'exhibition sur l'existence, le regard sur le vécu. La plus-value sera médiatique (l'audimat) ou ne sera pas. Ce n'est plus seulement le travail qui sera socialisé, mais toute la vie privée. Le loft remplace l'usine. Le modelage de l'intime succède aux produits manufacturés. À l'exploitation de l'homme par l'homme succède l'exposition de l'homme par l'homme. (Salmon, 2005, p. 48)

Nous l'avons vu plus haut, les candidats de télé réalité sont de véritables objets de consommation; noyés dans une abondance de publicités, ils tentent de se distinguer. Mais quel est alors le contenu des télé réalités si les mots d'ordre sont divertissement, plaisir et audimat ?

Les émissions de télé-réalité se doivent donc de divertir sans provoquer le sens critique, condition *sine qua non* de leur existence. En effet, une des grandes fonctions idéologiques de ce média tient dans le divertissement, c'est-à-dire distraire, mais aussi détourner des choses pénibles ou véritablement importantes. Ainsi prend forme le dispositif des télé-réalités qui utilise la banalité de la vie comme toile de fond, le quotidien artificiel de personnes réelles comme élément cathartique et les téléspectateurs au cœur du dispositif comme dynamique relationnelle. Il s'agit donc pour ces émissions d'être en adéquation avec le monde dans lequel elles s'inscrivent, en agissant comme un miroir de notre société. S'opère alors une valorisation des normes sociales de la part des téléspectateur.trices : celles-ci traduisent les valeurs et les idéaux dominants et « reflètent le plus souvent les opinions collectives d'une société (ou d'un groupe) donnée à un moment donné » (Ignasse et Genissel, 1999, p. 102). Les télé-réalités sont donc chargées de stéréotypes, elles reproduisent les relations hétéronormatives et de pouvoir, ainsi que les carcans dans lesquels sont enfermées l'idée de la féminité et de la masculinité. La télé-réalité participe à l'homogénéisation des désirs, l'individu agit ensuite en fonction de ce qu'il connaît dans une boucle sans fin entre l'objet et son reflet. Il y a dès lors une volonté de standardiser nos manières d'être au monde et dans une société patriarcale qui résiste aux changements, l'image de la femme hypersexualisée et de l'homme viril persiste. Les émissions de télé-réalités contribuent ainsi à perpétuer cet imaginaire erroné en validant les stéréotypes de genres.

La séduction, la sexualité, la relation de couple sont au centre des télé-réalités. Ces thèmes sont omniprésents dans les contenus présentés à la télévision dans le but d'attirer le plus de téléspectateur.trices, car ce sont des sujets qui touchent le maximum d'individus. Le désir et les relations interpersonnelles étant des enjeux auxquels tous les êtres humains doivent faire face, tout paraît converger naturellement vers ce point central. Mais les médias de masse fabriquent des désirs et entretiennent des fantasmes qui n'ont rien à voir avec la réalité, en présentant des corps parfaits correspondant aux

standards de beauté actuels. Les femmes sont minces et dévoilent leurs poitrines avantageuses tandis que les hommes sont musclés et particulièrement soignés, tous ces êtres humains sont soucieux de leur image et représentent les corps désirables de notre époque. Les fantasmes créés par les télérealités sont alors plus proches d'un imaginaire issu de la culture pornographique que de la réalité des individus devant leurs écrans. Les candidat.es sont sélectionné.es en auditions expressément pour leur impudeur et leur sexualisation exacerbée, leurs traits de caractère simples et exubérants ainsi que leurs personnalités tout feu tout flamme, afin de provoquer désirs, séduction et conflits.

Dans notre culture thérapeutique et du sensationnalisme émotionnel, la séduction se présente comme une fin en soi, un but vers lequel tendent un grand nombre de télérealités afin que le.la spectateur.trice puisse goûter à cet acte intime qui ne lui appartient pas. Aucune expérience n'est à la fois plus universelle et plus intime. En offrir au public une version supposément non médiatisée c'est lui faire la promesse de le constituer en témoin privilégié, réalisant ainsi le fantasme de transparence de la télévision. Nous sommes passés d'une culture qui ne faisait qu'évoquer la sexualité à une culture qui cherche à l'exhiber sous toutes ses coutures. Ainsi, dans une recherche de l'authentique et du vrai, la télérealité ne peut se contenter de suggérer l'acte sexuel, elle doit le présenter. Le rapport Kriegel de 2002 sur *La violence à la télévision* explique que « Pour vendre, il faut séduire, et aujourd'hui la séduction ne semble passer que par le sexe, comme s'il était la seule source de rêve et de plaisir, le seul sens à satisfaire » (Kriegel, 2002, p. 25). Elle ajoute que cette réduction de l'humain à sa seule dimension sexuelle est « une atrophie et une forme de violence » (Kriegel, 2002, p. 25). La télérealité est pornographique, non seulement par son exhibition de corps dont la perfection correspond aux critères de beauté actuels comme nous l'avons vu précédemment, mais également par son fonctionnement qui déploie une logique de consommation marchande : le téléspectateur jouit de l'assouvissement cathartique de son désir sexuel au sein d'un espace fictionnel. Yves Bigot, patron des programmes de

France 2, affirme que la télé réalité est une « opération de dépu celage » qui consacre une nouvelle ère où « plus rien n'est scandaleux ».

La violence, le conflit et la colère sont donc intrinsèquement provoqués par l'exacerbation des désirs sexuels et l'individualisme féroce qui règne en maître. La tragédie du quotidien comme pain béni, les émotions explosives et exacerbées forment la catharsis contemporaine. Il s'agit d'aiguiser les conflits, afin de créer du drame. « Parce que la position du téléspectateur est, par essence, sadique » et que « si le téléspectateur supporte de regarder avec avidité de telles images, c'est qu'il jouit de n'être pas là où les autres souffrent » (Jost, 2002, p. 94-95). On assiste donc à une banalisation de la violence. Mais cette recherche et cette abondance de conflit, de hurlements et de violentes disputes finissent par faire douter, dans un monde hyper individualiste, d'une possible cohabitation entre les humains. Laisant alors transparaître que la nature humaine serait dans son essence même mauvaise.

La télé réalité ne perçoit pas le monde, elle le représente à sa manière. Elle ne rend pas compte de la complicité de la réalité, elle la simplifie à outrance, lui donne une violence sociale, une conflictualité, une cruauté qui fait douter de la possible cohabitation des hommes les uns avec les autres. Cette représentation, qui forme l'imaginaire, doit être évaluée et interrogée. (Le Guay, 2005, p. 140)

La télé réalité effectue une réduction des désirs à quelques pulsions primitives, essentiellement sexuelles. Sexualité et conflits s'entremêlent dans un ballet continu et incessant, mais un sentiment humain échappe à cette logique primitive : la culpabilité. En effet, le jeu suppose la victoire, et dans un monde où tout est permis et légitimé par cette quête individuelle, pour vaincre il faut oublier la tendresse. Déshumanisés, les candidats sont comme des animaux en cages, prêts à tout pour gagner, mais sans toutefois devoir porter le poids de la culpabilité, car le jeu légitimise les coups portés.

La télé-réalité accentue les travers actuels de nos sociétés, mis en exergue par les trois fondements de ces émissions qui tendent à : marchandiser les personnes et les sentiments, assouvir les désirs sexuels et aiguïser les conflits. Mais les téléspectateur.trices ne sont pas complètement innocent.es, ils.elles restent conscient.es de la manipulation du média de télé-réalité, conscient.es que la télé-réalité n'est pas la télévision de la réalité. Alors qu'est-ce qui pousse désormais les individus à regarder ce genre d'émissions ? Dans un monde où le second degré règne en maître, la télé-réalité sait avec habilité se servir du rire et le tourner en sa faveur pour emporter l'adhésion du public et faire oublier son insignifiance. Ces émissions font ainsi la promotion du vide par le rire. Le rire permet d'installer une prise de distance et un regard de dérision face à cette fausse réalité, ce qui permet d'y faire adhérer une grande partie de la population, en rejoignant un plus large audimat. Les téléspectateur.trices s'accrochent à lui comme à une bouée de sauvetage et se persuadent que la télé-réalité est bel et bien un divertissement qui ne déteint pas sur eux tant et pour autant qu'ils.elles en rient. Mais le rire n'agit malheureusement pas comme une couche protectrice face à la stupidité et la vulgarité de ces émissions. Ce nouveau monde fictionnel finit par façonner l'imaginaire collectif, car nous restons perméables à ses émissions malgré toute la distance que l'on pense prendre par le rire. Ainsi à haute dose, les valeurs véhiculées par les télé-réalités s'imprègnent pernicieusement dans la représentation que les individus se font du monde.

Parce que la télévision est un média à la croisée de l'intime (on la regarde chez soi) et du collectif (elle pénètre dans tous les foyers), de l'affectif (elle nous accompagne tout au long de notre vie) et du politique (elle est le lieu de diffusion des nouvelles nationales et internationales), elle est amenée à jouer un rôle crucial dans la construction des représentations de soi, de la société et du monde. (Sermon, 2013, p. 87)

Melquiot traite dans son texte de ces différents enjeux soulevés par les émissions de télé-réalités à travers la mise en place d'un dispositif dramaturgique qui tente de reproduire la relation du.de la téléspectateur.trice à l'émission de télé-réalité.

Ainsi, l'action dramatique se déroule dans un huis clos dont candidat.es et spectateur.trices sont prisonniers. L'auteur a alors recourt à différents procédés afin de dramatiser les questions posées par les télérealités. D'abord, il fictionnalise le.la spectateur.trice afin de l'intégrer émotionnellement dans la fiction dramatique. Par cet investissement, il tente de susciter cette relation de complicité et de divertissement que recherchent les émissions de télérealité afin de fidéliser leurs téléspectateur.trices par une formule de diffusion quotidienne. L'extrait que j'ai choisi d'explorer met de l'avant cette rengaine en installant une routine qui se répète jour après jour. Melquiot expose la mise en spectacle du réel provoquée par un fantasme de l'authentique et place le.la spectateur.trice dans une position voyeuriste face à la scène. La dramaturgie inclut donc le public dans le déroulé du jeu de la télérealité comme voyeur du drame du quotidien, dont le scénario exhibe la banalité de la vie du couple.

Cette dynamique relationnelle est favorisée par le personnage de L'AUTRE HOMME que l'auteur travaille comme l'incarnation du média de télérealité. Il présente ainsi deux facettes du personnage, d'un côté un animateur, un homme séduisant et charmeur qui tente de divertir le public par sa verve enflammée et qui oriente le regard, de l'autre, un producteur exigeant, qui a la main mise sur le script et qui provoque l'action. Il contrôle le scénario du couple en manipulant leurs pensées et en influençant leurs actions, il exhibe ainsi tout le sadisme et la cruauté présente dans la manipulation médiatique en poussant les candidat.es à toujours plus d'exhibition, jusque dans leur lit. Ainsi, le caractère pornographique des télérealités est interrogé par la mise en spectacle de la vie sexuelle du couple qui est présentée aux spectateur.trices dans sa vision la plus crue et obscène. Melquiot interroge par ce choix dramaturgique fort la banalisation de l'acte pornographique qui est largement accepté et encouragé dans les émissions de télérealité.

Dans ce scénario contrôlé par L'AUTRE HOMME, L'HOMME est pernicieusement poussé jusqu'à un état de vulnérabilité extrême, qui finit par provoquer conflit et violence. En propulsant la fiction de télé réalité dans une zone qui fait l'apologie de la violence, Melquiot cherche à dénoncer la banalisation de cette dernière qui va, dans la pièce, jusqu'à provoquer le suicide du personnage de L'HOMME.

Un dernier élément m'apparaît fondamental dans la dramaturgie du texte : le jeu entre la réalité et la fiction. En effet, l'auteur interroge le regard du.de la spectateur.trice sur son rapport à la fiction, comme le fait la télé réalité en présentant un contenu fictionnel qui tente de se faire passer pour la réalité. Pour cela, il engage le public dans une fiction dramatique qui se joue de lui en déployant des personnages qui posent un regard distancié sur les différents niveaux de la représentation théâtrale. Ainsi, une négociation constante se joue entre la fiction dramatique des personnages, le jeu de la télé réalité et la réalité de la représentation. En ouvrant le regard sur la construction de la fiction, Melquiot tente de provoquer une prise de conscience face à un monde où l'artifice règne en maître.

L'extrait que j'ai travaillé met alors en jeu tous ces questionnements, puisqu'il travaille le dispositif voyeur dans lequel le.la spectateur.trice est engagé en exposant en condensé le jeu de la télé réalité qui séduit les spectateur.trices et manipule les candidat.es jusqu'à les pousser à la violence. J'ai alors travaillé en exploitant ces enjeux éthiques soulevés par les télé réalités qui sont mis en exergue dans la dramaturgie de la pièce, afin de révéler la capacité critique de la théâtralité. J'ai donc tenté, dans mes laboratoires, d'explorer l'efficacité critique de l'évènement théâtral en travaillant trois dispositifs distincts engageant la coprésence de manière différente entre acteur.trices, spectateur.trices, média et fiction.

CHAPITRE 3

PROCESSUS DE CRÉATION : ANALYSE DES LABORATOIRES DE RECHERCHE

La télé réalité est une machine de représentation qui œuvre à fictionnaliser le réel, en véhiculant des stéréotypes qui façonnent et réduisent l'imaginaire collectif, elle contribue ainsi à perpétuer une image fabriquée et obsolète de notre société. Ces émissions, qui existent grâce à l'intérêt fulgurant des téléspectateur.trices, posent la question du vivre ensemble en représentant le monde à leur manière, tout en favorisant la conflictualité et la cruauté des individus entre eux. L'exhibition de soi tente de redéfinir un rêve de transparence alors que la montée en flèche de l'individualisme dans notre société contemporaine fait des ravages. Interrogeant les pulsions scopiques, Fabrice Melquiot met en jeu la relation du média de télé réalité avec les téléspectateurs en recourant à un dispositif dramaturgique qui fictionnalise le public, afin de déployer une réflexion critique sur l'action voyeuriste qu'encourage le dispositif de télé réalité. Son écriture tendre et cruelle confronte le.la spectateur.trice avec humour et violence aux enjeux éthiques posés par ces émissions. Ma recherche-création, qui tente d'explorer la capacité de la théâtralité à révéler et critiquer ces dispositifs médiatiques, s'est déployée à travers des laboratoires d'exploration scénique basés sur le texte de Melquiot, lesquels ont abouti à une présentation publique. Ce laboratoire public a été pour moi l'occasion de tester l'intérêt des trois dispositifs scénographiques et d'en comprendre les limites.

Dans ce chapitre, je vais discuter du processus ainsi que des résultats de mes laboratoires de recherche-création à l'aide de la documentation recueillie durant les explorations (vidéos, photos, journal de bord). Dans un premier temps, je ferai état des objectifs de ma recherche-création, pour ensuite analyser l'exploration des trois

dispositifs scénographiques, en relatant les difficultés rencontrées et les choix effectués, ainsi que les différents rapports de coprésence que chacun induisait. Enfin, je déploierai les enjeux scéniques rencontrés face aux questionnements éthiques posés par les émissions de télé-réalité.

3.1 Exploration des trois dispositifs scénographiques

La recherche a été sinueuse et complexe, car j'ai choisi d'adopter une méthode qui explore simultanément trois dispositifs scénographiques de coprésence distincts. Il m'est apparu essentiel de ne pas scinder l'exploration de chacun, mais au contraire de les entrecroiser afin de faire miroiter les réflexions et d'influencer le travail dans une perspective de pensée plus globale. Il convient donc de réfléchir aux questions qui ont émergé des explorations non pas de manière linéaire, mais suivant un mouvement fluide, qui sera guidé par les enjeux rencontrés. Je vais donc déployer une analyse approfondie de ma démarche exploratoire et des chemins empruntés pour tenter de répondre à mes hypothèses de création exposées dans le premier chapitre.

À travers ma recherche-crédation, j'ai tenté d'interroger la capacité de la théâtralité à critiquer les dispositifs médiatiques des télé-réalités et à révéler leur fonctionnement et leurs actions sur les êtres. Le théâtre est un événement qui prend place à l'intersection de la réalité et de la fiction et il détient la capacité de nous dévoiler l'artificialité de la télé-réalité par la mise à distance de l'objet représenté, cette mise à distance étant constituée par la théâtralité. Ainsi, par la présentation successive de trois dispositifs différents, il s'agissait d'explorer différents procédés de théâtralisation engageant la coprésence de manière distincte. L'essai visait à explorer l'efficacité critique de l'événement théâtral en permettant de déployer divers rapports de coprésence entre spectateur.trices, acteur.trices, médias, réalité et fiction.

Avec le premier dispositif, j'ai cherché à explorer la capacité de la scène de théâtre à se rapprocher de la relation du téléspectateur, à travers la médiatisation d'un écran en scène. Avec le deuxième dispositif, j'ai cherché à explorer la capacité de la scène de théâtre à ouvrir un espace d'interrogation permettant la mise en parallèle du produit fini diffusé sur nos écrans de télévision et la captation de ce même contenu en exposant la mécanique de production des images des télérealités. Avec le troisième dispositif, j'ai cherché à explorer l'efficacité critique d'un rapport de coprésence transformé qui inclurait les spectateur.trices au sein de l'espace scénique dans le but de leur faire vivre une relation favorisant une expérience plus immersive, autant sur le plan dramaturgique que scénographique, de manière à les inclure dans la scène de la télérealité.

Ces trois dispositifs scénographiques se distinguent donc par l'exploration variée, avec ou sans technologies vidéo, du dispositif de télérealité, tel qu'imaginé dans l'extrait de texte de *Ma vie de chandelle*, qui détermine un rapport de coprésence chaque fois distinct aux spectateur.trices. La première étape de réflexion a donc été de penser un espace scénographique au sein duquel chaque dispositif puisse se déployer. Il m'est en effet apparu essentiel de créer une scénographie unique permettant le déploiement des trois dispositifs afin d'isoler la variable de la coprésence. Ainsi, chaque dispositif allait être affecté uniquement par un changement du rapport de coprésence, ce qui allait permettre de révéler les modalités critiques portées par la dramaturgie de chacun.

Il s'agissait donc de travailler un lieu épuré, facilement identifiable et reconnaissable des spectateur.trices. Avec la scénographe nous nous sommes inspirées des émissions *Loft story* et *Secret story* dans la création du lieu de la chambre : la qualité artificielle des lieux, les couleurs vives et clichées telles que le rose et le rouge enveloppent les chambres et se veulent le symbole de l'amour. L'espace ainsi créé relève d'un non-lieu, il est hors d'une temporalité précise, il reste indéfini. Impossible alors de déterminer dans quel pays ou à quelle époque on se trouve, il s'agit d'un univers hors du temps, hors du réel, hors du monde. Nous avons donc imaginé notre scénographie à

l'image de ce qui nous est apparu dans les télérealités, le huis clos prenant place entre trois murs d'un rose vif au centre duquel le mobilier de la chambre à coucher a été placé. Ce dernier est composé de deux lits roses⁴ débordants de coussins roses et d'une coiffeuse surmontée d'un cadre de miroir rose elle aussi. Une ouverture dans le cadre du miroir nous laisse entrevoir la salle de bain, comme une plongée introspective dans le lieu de l'intime absolu. La création de cet univers scénographique artificiel et empreint de stéréotypes nous a permis d'inventer un lieu commun adoptant l'esthétique des télérealités familières aux téléspectateur.trices autour duquel nous pouvons dès lors déployer les différents dispositifs.

Je vais donc revenir sur chaque dispositif et la recherche qui a été effectuée afin de structurer l'espace et de créer une relation de coprésence transformée, médiatisée ou non, permettant de répondre aux différentes hypothèses de création énoncées ci-dessus.

3.1.1 Dispositif 1 : les spectateur.trices face à l'écran

Le premier dispositif cherche à s'inspirer du regard télévisuel. J'ai ainsi voulu recréer la relation des téléspectateur.trices à l'écran de télévision en tentant de travailler à partir de la médiation visuelle. Nous avons alors imaginé un dispositif complètement médiatisé qui met en scène un écran occultant l'espace scénique de la vue directe des spectateur.trices. Grâce à un cyclorama déroulé en avant-scène, nous avons caché l'espace de la chambre qui devient alors accessible à la vue des spectateurs uniquement grâce à la projection de la scène captée en direct. En mettant en place un rapport de coprésence complètement médiatisé, ce dispositif a nécessité une réflexion approfondie sur la création de l'image projetée. Que voit-on à l'écran ? Comment est-ce capté ?

⁴ La séparation de ce qui devait être un seul lit double a été imposé par les mesures de distanciation sociale.

Et qu'est-ce que cela provoque au niveau de la dramaturgie du dispositif ? Il s'agissait donc d'abord d'effectuer un travail autour de la dramaturgie de l'image télévisuelle, afin de révéler le lieu de l'action scénique, de structurer l'espace et le rapport aux spectateur.trices.

Le visionnement de plusieurs émissions telles que *Loft story* et *Secret story* a mis en exergue le choix récurrent du média de télé-réalité de filmer les différentes pièces de la maison à travers un plan fixe qui s'apparente à celui d'une caméra de surveillance. Par ce cadrage, les émissions tentent d'atteindre un rêve de transparence en utilisant une méthode de captation d'image qui prône illusoirement le caractère authentique des situations filmées. Cette supposée objectivité est revendiquée par une caméra qui agit telle une lampe posée dans la pièce en captant les situations quotidiennes en continu et sans point de vue, c'est-à-dire que l'image ne porte pas de subjectivité relative à l'observateur, comme l'explique Robert Faguy : « Par exemple, le documentaire et le cinéma-vérité essaient de ne pas trop varier les échelles de plan dans une séquence et préfèrent l'utilisation d'un plan moyen qui est plus proche d'une vision naturelle objective. » (Faguy, 2008, p. 146).

Il s'agit alors de donner aux téléspectateur.trices la sensation qu'ils assistent à une situation authentique que la médiation n'a pas transformée, mais simplement rendue visible. La caméra prétend agir comme une loupe grossissante, mais jamais déformante. Il s'agit bien évidemment d'un leurre puisque même si la caméra se veut invisible et porte le désir d'ouvrir une fenêtre objective sur la situation, l'écran de télévision qui médiatise déforme aussi, tout comme le montage final des images qui transforme et donne un sens nouveau à la situation captée.

Le média télévisuel ne peut s'emparer du réel sans le transformer profondément, il ne fait jamais que transmettre ou médiatiser des bribes de réel, il effectue un travail de médiation qui ne laisse intacts ni le réel ni les téléspectateurs. (Barrette, 2006, p. 37)

J'ai alors cherché à reproduire ce point de vue de la caméra de surveillance abondamment utilisée dans les télérealités, afin de confronter le.la spectateur.trice à l'effet voyeur induit par l'angle de vue. En effet, la plongée offre une vue d'ensemble sur la situation en la surplombant, elle provoque un détachement et induit une relation de supériorité par rapport à l'objet regardé. Par ce choix, je voulais tester la capacité de la théâtralité à révéler la manipulation médiatique en place en révélant l'artifice. Il s'agissait de tenter de déployer un dispositif complètement médiatisé qui adopte les codes à la fois structurels (point de vue de la caméra) et relationnels (le spectateur face à un écran) des télérealités dans le but d'ouvrir une réflexion critique à travers l'expérience collective et au présent que nous offre la scène de théâtre : « Le spectateur se doit de ramener à sa réalité les actions proposées sur scène afin d'opérer de manière dialectique un constat et de façon ultime une prise de position critique sur la situation conflictuelle en place. » (Faguy, 2008, p. 268)

J'ai travaillé directement à partir de l'image projetée (d'abord en parallèle des acteurs afin de pouvoir les diriger) car la caméra déterminant à la fois la structure de l'espace fictionnel et le rapport de coprésence, il m'est apparu essentiel de travailler dès le début des laboratoires dans la situation de médiation créé par le dispositif.



Figure 1 : Répétition du premier dispositif le 13 Août 2020.

Le point de vue de la caméra de surveillance nous a d'abord poussés vers la recherche d'un naturalisme cinématographique. En effet, la caméra invisible qui veut se faire oublier par son immobilité et sa captation continue, nous a entraînés vers l'exploration d'un jeu proche du quotidien, un jeu quasi cinématographique. En captant un plan très large de la chambre, la caméra ne laisse aucun angle mort, ainsi les personnages de cette télé réalité évoluent sous nos yeux dans un huis clos auquel ils ne peuvent se dérober. Il n'y a aucune échappatoire possible au regard omniprésent de la caméra. Ce constat m'a poussée à explorer le pouvoir absolu du média de télé réalité, qui détient l'accès continu aux déambulations des candidat.es et satisfait ainsi le désir d'ubiquité de la télévision.

La première phase de recherche s'est construite autour de l'exploration d'un mode de jeu hyperréaliste afin de tenter de déployer les principales valeurs recherchées par la télé réalité que sont la vérité et l'authenticité. Nous avons ainsi exploré les possibles entremêlements de la réalité et de la fiction, du jeu et du non-jeu, mais nous nous sommes heurtés à plusieurs problématiques. D'abord, le jeu très réaliste tend à aplatir les émotions en enfermant les candidat.es dans une gêne constante vis-à-vis de la caméra; de plus, le plan large ne permettait pas l'accès à l'intime et aux nuances du jeu des comédien.nes. Nous nous sommes alors rendu compte que la qualité d'authenticité recherchée par les télé réalités ne passait pas par le naturalisme du jeu, mais simplement par une entente implicite entre le.la regardé.e et le.la regardant.e qui, en acceptant l'argument de vérité, accorde la valeur d'authenticité. En effet, rien dans la présence des candidat.es de télé réalité à l'écran ne s'apparente à la vie réelle bien qu'elle s'en revendique. Le lieu est artificiel et la rencontre est provoquée sous la forme d'un jeu dans lequel le.la téléspectateur.trice, érigé.e en juge, se veut le destinataire direct de ce drame de la vie. L'action dramatique est alors dirigée en permanence vers la caméra qui s'apparente à l'œil du.de la spectateur.trice; ainsi, à travers la médiation de la caméra, les regardant.es sont directement interpellé.es par les candidat.es. Toutes ces

couches fictionnelles et structurelles participent à la transformation d'un réel qui n'a finalement plus grand-chose d'authentique.

C'est ici la rencontre d'une caméra (invisible), d'une situation (provoquée) et des spectateurs (conscients d'être dans une position surplombante, détenteurs d'un savoir inaccessible aux acteurs) qui est à la source du contrat ludique : le réel fuyant, éphémère, insaisissable devient par la médiation télévisuelle l'objet d'un jeu aux règles maîtrisables, un jeu au centre duquel se trouve le regard tout-puissant du téléspectateur. (Barrette, 2006, p.36)

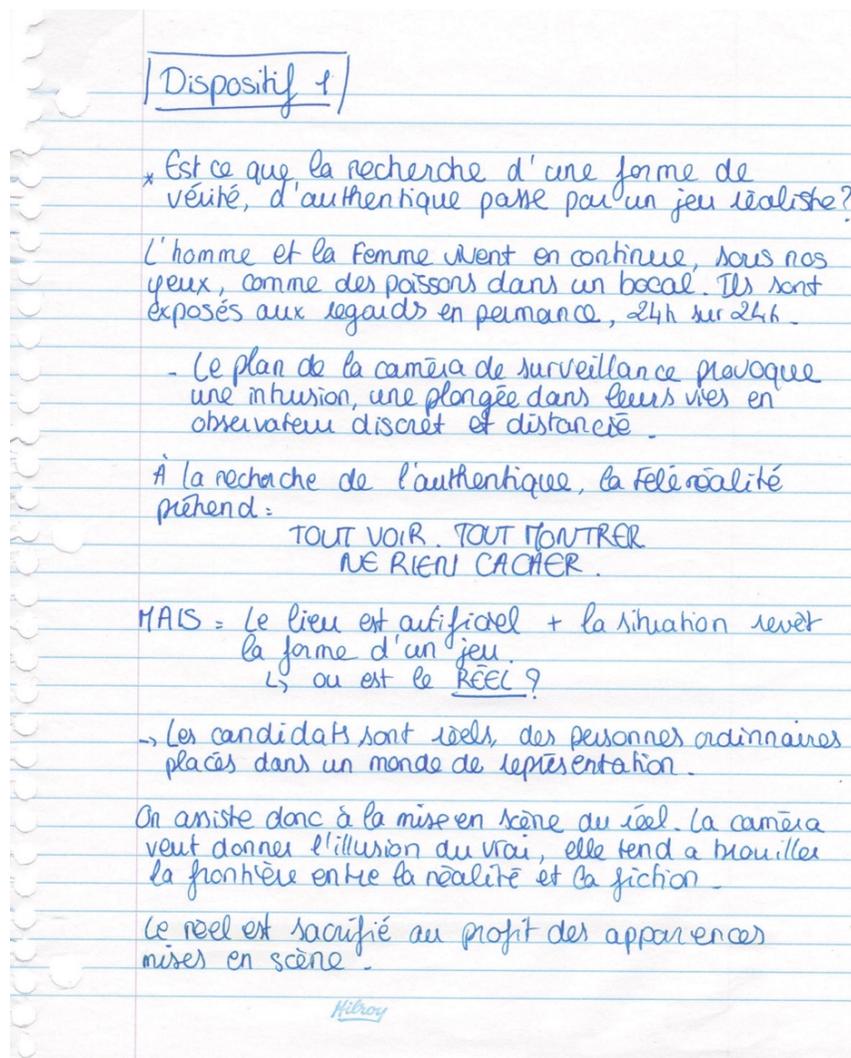


Figure 2 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 1

Visionnant de nouveau des télérealités nous avons alors noté le caractère singulier et confiant des candidat.es : en effet, la convention du jeu proposée par ces émissions et l'exposition permanente imposée entraînent les candidat.es vers une forme de représentation de soi où chacun endosse la difficile tâche de jouer à être lui-même.

Nous avons donc replacé les enjeux des personnages et travaillé précisément leurs traits de caractère afin de trouver une convention permettant à l'extrait de se déployer dans toute sa complexité. Le personnage de LA FEMME participe pleinement et volontairement au jeu de l'exhibition permanente, toujours consciente de l'image qu'elle renvoie; elle joue pour la caméra en lui jetant des regards langoureux afin de séduire les spectateur.trices à travers la lentille. Elle porte une attention accrue à son apparence, arborant un sourire permanent et artificiel. L'HOMME, quant à lui, navigue entre représentation de soi et perte de contrôle. Participant involontaire de ce jeu, il tente de paraître confiant et assuré, mais se laisse rapidement envahir par l'anxiété provoquée par sa jalousie irrationnelle et son trouble hypocondriaque. Nous avons alors travaillé à l'opposé de ce que nous cherchions précédemment, dans une recherche autour de la monstration impudique de ces corps en représentation. La désinvolture provoquée par cette exposition des corps des candidat.es entraîne une dynamique de séduction face aux spectateur.trices à travers l'œil de la caméra. L'adresse s'ouvre, elle se déplace des candidat.es entre eux vers le public. Nous avons alors cherché à développer ce jeu de la séduction des regards qui permettrait de révéler les corps à travers la monstration impudique. Il s'agissait de pousser le jeu de L'HOMME et de LA FEMME dans une exhibition effrontée en dirigeant leurs interventions principalement vers la caméra, et en révélant des corps beaux et assurés. Ils dépeignaient ainsi ces objets de consommations désirables que sont les candidat.es de télérealité, en participant activement à la lente montée du désir scopique chez le.la spectateur.trice.

L'interrogation concernant le personnage de L'AUTRE HOMME, quant à elle, restait entière. Que fait ce personnage dans l'espace de la chambre avec le couple ? Ne devrait-il pas au contraire être de l'autre côté de l'écran à commenter ce qu'il voit ? En cherchant une dynamique permettant de représenter la supériorité et l'intrusion excessive de l'animateur dans la fable dramatique, nous avons tenté de travailler l'envahissement physique de L'AUTRE HOMME dans l'espace de la chambre. En explorant différentes possibilités d'évolution et de passages dans le lieu, nous avons travaillé la faculté de l'animateur à se comporter en véritable magicien, capable d'entrer et de sortir du huis clos à sa guise en faisant des apparitions surprenantes de tous côtés. Ainsi, en jouissant des possibilités infinies de son terrain de jeu, il déstabilise les spectateur.trices et candidat.es, car si le couple est prisonnier d'un espace qui les enferme, L'AUTRE HOMME quant à lui s'amuse de la liberté que lui confère son pouvoir et sa supériorité. À travers cette tentative de le rendre envahissant et omniprésent, il s'agissait pour moi de révéler la vision totale et le contrôle absolu du média de télé réalité.

Ce dispositif vise donc à présenter le produit fini de la télé réalité en exposant des images choisies et des corps contrôlés, dirigés vers l'œil de la caméra dans le but de s'adresser directement aux spectateur.trices. La caméra de surveillance et son plan fixe nous permet de présenter l'image d'une télé réalité lisse et parfaitement mise en scène, tout en ouvrant un espace d'interrogation sur la manipulation du média télévisuel dont spectateur.trices et acteur.trices sont les cibles à travers l'exposition du jeu sadique auquel se livre L'AUTRE HOMME. La caméra et ses différentes possibilités ont donc été explorées et travaillées avec précision au fil des laboratoires, dans le but d'ouvrir deux espaces relationnels avec les spectateur.trices. L'espace de la fiction dramatique des candidat.es, qui se déploie à travers un plan large, et l'espace de la relation complice que L'AUTRE HOMME tente de mettre en place avec les regardant.es. Ce dernier espace a été plus difficile à cerner : comment s'adresse-t-il à son public et comment tente-t-il d'installer une relation de complicité avec eux ? Nous avons essayé de

travailler un jeu de proximité en rapprochant L'AUTRE HOMME de la lentille de la caméra afin qu'il s'adresse à son « bon petit public » au plus proche. Les gros plans sur son visage ainsi créés ont permis de déployer une dimension à la fois drôle et inquiétante du personnage en exagérant ses traits qui se retrouvent démesurément agrandis sur l'écran. De cette exploration a émergé une certaine folie du personnage accentuée par le plan serré de la caméra. En amplifiant ses émotions, celle-ci expose la dynamique de séduction envers les spectateur.trices ainsi qu'un sadisme débordant qui révèle la cruauté de la manipulation médiatique.



Figure 3 : Répétition du premier dispositif le 25 février 2020.

Afin de tenter de dévoiler la construction du drame du quotidien, j'ai fait le choix de travailler la scène entre présence et absence de L'AUTRE HOMME, ce qui nous a permis de jouer sur l'alternance entre la plongée dans le drame lorsqu'il n'est pas à l'écran et la mise à distance de ce dernier lorsqu'il surgit et évince L'HOMME et LA FEMME de l'image filmée. La révélation de l'artificialité et de la construction de la

fiction de la télé réalité passe alors par une mise à distance forcée par L'AUTRE HOMME, lorsqu'il opère une rupture du plan large entraînant une rupture de la montée dramatique. J'ai cherché dans ce dispositif à faire la démonstration d'un résultat télévisuel soigné tout en ouvrant le regard sur la révélation de l'omniprésence de la production médiatique.

Le média détient le pouvoir absolu, il contrôle le scénario, influence et manipule les candidat.es tout en séduisant à outrance le public. Si nous avons tenté de révéler le processus de séduction des spectateur.trices à travers la relation privilégiée offerte par le plan rapproché, comment alors révéler de manière percutante la manipulation médiatique des candidat.es à l'écran ? Suite à une improvisation chorégraphique sur la répétition des rêves de L'HOMME, j'ai eu l'idée d'instaurer une convention qui déclencherait le début et la fin de ses rêves. Ainsi, puisque L'AUTRE HOMME maîtrise et provoque le drame à sa guise, il nous semblait pertinent de lui confier le contrôle des rêves de L'HOMME. Ainsi, L'AUTRE HOMME s'infiltré dans la tête de L'HOMME en lui susurrant des cauchemars à l'oreille avant de le réveiller par un délicat claquement de doigts. La figure du magicien s'étoffe, captivante et toute puissante.

L'AUTRE HOMME, qui incarne le média de télé réalité, est donc associé à l'image d'un magicien au pouvoir illimité. Cette avenue me semblait particulièrement opérante pour la révélation du pouvoir et de la manipulation médiatique, mais la présentation des laboratoires de recherche a révélé un élément sous-jacent à cette convention. L'effet magique recherché lors des apparitions et disparitions de l'animateur est nécessairement produit par la prise en compte des angles morts de la caméra. Ainsi, L'AUTRE HOMME parvient à faire des entrées surprenantes et variées en se faufilant hors champ sans être vu des spectateur.trices. Mais nous avons réalisé lors de l'entrée en salle que le cyclorama utilisé comme écran de projection laissait transparaître la scène jouée en direct de l'autre côté. De la sorte, les apparitions surprenantes à l'écran

se trouvaient à être révélées par la vision comique des déplacements discrets de L'AUTRE HOMME. Cet élément involontaire a finalement servi la révélation de la fabrique de l'image, en superposant les coulisses de la fiction et l'image soignée de l'émission de télé-réalité projetée sur l'écran. Ainsi, ce qui devrait montrer la surveillance accrue et le pouvoir d'intervention illimité du média à l'écran est révélé par l'effet de transparence comme un simple jeu orchestré avec précision, dont le cadrage de la caméra protège les secrets. Le.la spectateur.trice se retrouve alors face à un dispositif qui joue sur la transparence du média (ou *immediacy*) en voulant transposer la relation du téléspectateur.trice à l'émission de télé-réalité, mais qui se fait inévitablement rattraper par la théâtralité du dispositif qui rend visibles les moyens de la représentation derrière l'écran.

[...] “ce que le spectateur perçoit au cinéma, ce n'est pas un représentant qui lui livrerait un représenté; il va droit au représenté sans avoir conscience des moyens de la représentation“. L'image devient transparente tandis qu'au théâtre, le voile des moyens de représentation suppose que “le spectateur opère un saut mental de l'un à l'autre“ des niveaux. (Mikel Dufrenne, cité par Faguy, 2008, p. 349)

Bien que la pensée première du dispositif n'impliquait pas la révélation des moyens de représentation, un constat particulièrement porteur émerge des explorations de ce premier dispositif. Grâce à la double révélation de l'action scénique, à la fois projetée du point de vue de la caméra, mais également en direct par un jeu de transparence de l'écran, le.la spectateur.trice assiste à la même scène de deux points de vue différents. On constate alors que la théâtralité peut servir à la fois l'illusion en créant un environnement favorable au déploiement de l'image cinématographique ou télévisuelle qui veut faire oublier la médiation au profit du représenté, mais qu'elle révèle inévitablement la machine spectaculaire mise en place par la télé-réalité, telle que représentée dans la pièce de Melquiot.

3.1.2 Dispositif 2 : Hybride. Les spectateur.trices face à la chambre et à la projection en direct

Le deuxième dispositif tente d'interroger la capacité de la théâtralité à dévoiler la fabrique de l'image et la manipulation du média de télé réalité en révélant la déformation de la situation fictionnelle entraînée par la médiation. J'ai donc imaginé un dispositif hybride faisant coexister la scène vivante avec l'image projetée, c'est-à-dire qu'il présente à la fois la scène jouée devant les yeux des spectateur.trices et sa projection simultanée sur les murs de la chambre. Il s'agissait à travers ce processus exploratoire de dévoiler la fabrique de l'image pour en déployer la critique, en travaillant à révéler la manipulation du média de télé réalité sur les candidat.es ainsi que sur les spectateur.trices.

L'espace scénique met alors en parallèle les comédien.nes et leurs doubles filmés afin de révéler l'image et sa création en simultané. La vidéo en direct permet ainsi l'élargissement de l'espace scénique en utilisant diverses techniques et plans de captation vidéo qui transforment et modèlent la réalité. Ainsi comme le souligne Le Guay, ces différentes stratégies conduisent le spectateur à interroger les modalités et représentations de ce qu'il voit.

L'usage des images virtuelles permet, entre autres, des jeux d'échelle entre les acteurs live et en différé, entre l'espace scénique et virtuel, mais aussi des juxtapositions, des superpositions et des interpositions qui conduisent le spectateur à considérer d'un tout autre œil ce qui relève de la réalité et de la fiction, de la construction de l'illusion, du vrai et du faux, etc. (Le Guay, 2010, p. 26.)

Nous avons donc exploré la possibilité pour L'AUTRE HOMME de prendre en charge la fonction de réalisateur des images vidéo, ce choix dramaturgique permettrait de lui confier le pouvoir décisionnel de sélection des images filmées afin de révéler le

contrôle de la production sur le contenu diffusé. L'AUTRE HOMME est donc muni d'une caméra embarquée afin de capter le quotidien des candidat.es au plus près de l'action. Ce choix dramaturgique central m'a amenée à penser la caméra comme faisant corps avec L'AUTRE HOMME : en devenant son œil, elle pourrait devenir un objet intrusif qui accentuerait le regard voyeur construit par le média de télé réalité en augmentant et transformant la perception des spectateur.trices sur la scène.

Nous avons commencé les explorations en reprenant les mêmes codes de jeu que dans le premier dispositif, la ligne dramaturgique du couple en représentation pour les spectateur.trices qui les regardent à travers l'œil de la caméra, il s'agissait de tenter de comprendre comment l'animateur s'inscrivait dans cette nouvelle dynamique à travers la manipulation du média vidéo. Les regards du couple ont simplement été déplacés, ces derniers passant de la caméra de surveillance fixe à la caméra à main. Nous avons donc d'abord exploré les diverses possibilités offertes par la caméra embarquée concernant la création d'images vidéo variées, qui allaient nous permettre de déployer une critique de la manipulation des images télévisuelles. La recherche s'est déployée autour d'une exploration de la dramaturgie des images en analysant les plans vidéos utilisés dans les télé réalités et en les reproduisant.

Deleuze, dans son ouvrage *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, écrit sur la puissance de réverbération des images, il analyse l'image cinématographique du point de vue de sa perception par une écriture extrêmement sensible à la puissance affective et expressive de l'image. Il détaille avec précision leurs puissances d'agir sur les spectateurs.

Dès lors, le mouvement, perçu ou fait, doit se comprendre non pas certes au sens d'une forme intelligible (Idée) qui s'actualiserait dans une matière, mais d'une forme sensible (Gestalt) qui organise le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation. Or le cinéma a beau nous approcher ou nous éloigner des choses, et tourner autour d'elles, il supprime l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde, si bien qu'il

substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle. (Deleuze, 1983, p. 84)

Mais la télévision n'est pas le cinéma, la différence ne concerne pas la structure de l'image (l'image télévisée a les mêmes potentialités esthétiques que l'image cinématographique), mais sa fonction. L'image télévisuelle veut installer une conformité entre le produit et les téléspectateur.trices en aplatissant les images afin de donner un point de vue générique, le point de vue de tous et de personne. Cela se traduit par la suggestion permanente d'une certaine objectivité de la caméra qui tente de se faire oublier, car elle est seulement considérée comme vectrice et non créatrice contrairement au cinéma. Ainsi, en souhaitant faire oublier la médiation, la télévision veut s'approcher au plus près de la situation filmée, car elle est guidée par le diktat de la consommation de masse, pour tous et rapidement; les images sont alors créées pour provoquer une émotion simple et efficace. Cet enjeu temporel qui associe l'émotion à l'efficacité s'insère dans l'idée d'un art commercial qui, comme l'explique très justement Paparella, ne s'inscrit pas dans une démarche artistique de recherche autour de la structure de l'image comme véhicule efficace d'émotions nouvelles, mais au contraire réduit l'image à son pouvoir de communication.

Assimiler la créativité à la communication, en encourageant l'idée d'un art commercial, répond alors à l'exigence de la rotation rapide propre au capitalisme, à travers l'accoutumance du spectateur aux circuits de la "sub-culture", en ignorant la capacité des œuvres d'art d'amplifier et d'inventer des émotions moléculaires, non localisables, radicalement distinctes des modèles émotionnels préfabriqués par le commerce. (Paparella, 2007, p. 76)

Les images télévisuelles, particulièrement de télé-réalités, n'engagent pas le.la téléspectateur.trice à un voyage sensible et esthétique original, au contraire ce.cette dernier.ère est vu comme un individu moyen et général appartenant à un groupe dont on cherche à provoquer des émotions faciles reliées à des images stéréotypées. En effet, les six émotions de bases définies par le psychologue Paul Eckmann dans son article

Pan-cultural elements in facial displays of emotion, que sont la joie, la colère, la peur, la tristesse, la surprise et le dégoût sont avidement recherchés par les télérealités à travers l'exposition des relations humaines. Sans oublier que la volonté des producteurs de télérealités est de représenter le plus fidèlement possible la réalité, de capter «l'authentique», «le vrai». Ces images sont donc des outils pour provoquer l'émotion facilement et créer une narration qui va soutenir, amplifier, exacerber le drame de la vie.

En explorant les possibilités offertes par la caméra, nous avons constaté que l'image vidéo en direct possède sa propre dramaturgie. Les différents plans utilisés sont des structures qui permettent de transformer, d'amplifier ou d'altérer notre perception de la fiction en créant un langage singulier. En jouant avec les gros plans, les travellings, les portraits et les traits gros plans, nous avons constaté que la dramaturgie inhérente aux différents plans dépossède même parfois la scène de son sens en renforçant ou en transformant la perception du drame qui se joue. Diverses émotions sont alors recherchées et facilitées par le cadrage de l'image qui permet de concentrer l'intérêt sur l'objet désiré en évacuant du plan l'ensemble des éléments indésirables. Il y a alors une rupture énergétique et une dissonance entre les images projetées et la scène jouée en direct, car la caméra s'amuse, séduit, crée de la tension ou de la sensualité. Nous avons alors tenté de choisir puis d'exploiter plusieurs plans et procédés utilisés par le média de télérealité, afin de rendre visible la transformation de notre perception par la mise en parallèle de la scène en direct et de sa captation projetée.

Tout d'abord, nous avons travaillé sur le très gros plan. Ce plan qui est utilisé avec parcimonie dans les télérealités permet une plongée dans l'intime afin d'amplifier les émotions, voire même de les créer de toute pièce. Nous avons exploré les possibilités offertes par ce dernier lors de la scène pseudo-érotique entre L'HOMME et LA FEMME. La caméra se promène, filme des plans très rapprochés de la peau des acteur.trices, des plis de vêtements, des articulations, des poils, etc.; nous cherchions

ainsi à créer par l'image une sensualité exacerbée qui serait révélée par l'isolement de certaines parties du corps. L'effet produit n'était pas exactement celui recherché, l'image accentuait plutôt le caractère intrusif et voyeuriste de l'œil de la caméra qui créait une plongée forcée dans l'intimité des personnages. J'ai alors réalisé qu'il ne s'agit pas de créer une dramaturgie de l'image qui atteint les objectifs narratifs des télérealités, mais au contraire de reproduire les moyens télévisuels mis en œuvre pour dramatiser la fiction dans le but de les questionner et d'interroger leurs effets.

Il nous est apparu clairement que les procédés de captation employés sont des outils de manipulation des médias télévisuels qui leur permettent de façonner les scènes pour les rendre plus attrayantes pour le.la spectateur.tice : par exemple le très gros plan décontextualise complètement la situation dramatique en resserrant le cadre à son maximum. Par cette exploration, nous avons révélé la volonté de la caméra de créer du désir par l'image, un désir malsain de voir au plus proche l'intimité des candidat.es, un désir scopique qui brûle de posséder l'autre par le regard. Nous avons exploré un autre plan de caméra : la caméra subjective. Cette dernière permet aux spectateur.trices d'adopter le point de vue d'un personnage : ainsi, tandis que l'incompréhension et la colère de l'homme grandissent au fil de la scène, nous avons cherché à accentuer la tension en dynamisant l'action grâce à un plan séquence en mouvement dans lequel l'autre homme filme au plus près chacun des personnages. Les mouvements des personnages et la tension énergétique de la scène en ressortent accentués par la caméra subjective qui les suit de très près. La télérealité qui veut filmer la vie et ses rebondissements au plus proche plonge alors le.la spectateur.trice au cœur de l'action dramatique, comme s'il faisait partie intégrante du drame, comme s'il vivait la dispute de l'intérieur.

Nous avons alors découvert grâce à ces premières explorations que le travail sur la structure de l'image est un premier élément servant la manipulation du média de télérealité. Ainsi la qualité hybride du dispositif nous permet de révéler les différences

significatives entre la scène jouée en direct et la scène projetée. Le deuxième dispositif montre en effet à la fois l'image et sa production en se servant de l'*opacité* du média (infra section 1.3), c'est-à-dire qu'il rend visible la source de captation des images afin de porter l'attention des spectateur.trices sur la fabrique de celles-ci. La caméra et le manipulateur sont à vue, ainsi le.la spectateur.trice n'est pas absorbé.e par l'image comme à la télévision, mais bien au contraire il.elle est invité.e à prendre conscience de la production de celle-ci à travers la révélation de la médiation de la caméra. Il s'agit de faire prendre conscience au spectateur.trice du pouvoir de l'image en lui offrant un double regard sur la scène en direct et simultanément projetée. La coexistence de l'écran et de la scène vivante imposent « une vision prismatique [...] l'écran provoque ici un questionnement concernant la perception, il l'influence et la situe en diffraction » (Pluta, 2011, p. 162).

Ce parti pris s'est révélé très porteur concernant la révélation de la fabrique de l'image, mais il a créé de la complexité dans la compréhension de la dramaturgie du deuxième dispositif. Comment L'AUTRE HOMME s'inscrit-il dans cette nouvelle dynamique relationnelle qui le propulse en arrière-plan de l'action dramatique ? En effet, nous avons constaté que la caméra avait tendance à absorber complètement L'AUTRE HOMME en devenant elle-même un personnage, ce dernier se retrouvant alors fusionné avec son rôle d'observateur passif. Il captait avec attention et précision la scène, mais son personnage d'animateur en contrôle du scénario tendait à s'effacer au profit de sa fonction secondaire de captateur d'image. Un étrange équilibre planait alors sur la scène, car l'animateur se retrouvait à subir son déroulé au lieu de le diriger. En changeant ainsi le rapport de force entre le couple et l'animateur, on retirait soudainement tout pouvoir décisionnel à L'AUTRE HOMME, on enlevait alors métaphoriquement au média de télé réalité le contrôle de la fabrique fictionnelle. Cela travaillait à l'encontre de la dramaturgie de la scène qui tente au contraire d'exposer l'enfermement du couple dans le scénario imposé par L'AUTRE HOMME.

Il s'agissait donc d'inventer une convention qui permettrait à L'AUTRE HOMME de filmer la scène tout en conservant la pleine maîtrise du scénario de la vie du couple. Il fallait alors déconstruire l'image de l'observateur passif, pour aller vers une dynamique relevant du réalisateur, créateur du jeu de la télé réalité qui dirige en direct ses comédien.nes. Il s'agissait alors de replacer l'enjeu du média qui contrôle les actions et pensées des candidat.es au cœur de la scène, afin de permettre le déploiement de la manipulation opérée par L'AUTRE HOMME non seulement par l'image, mais également au moyen de la direction d'acteur. En remplaçant le matériel textuel comme un outil de travail, nous nous sommes accordé une certaine liberté pour comprendre la dynamique dramaturgique et spatiale de ce deuxième dispositif. Ainsi j'ai engagé une piste d'exploration selon laquelle L'AUTRE HOMME, tel un réalisateur exigeant, peut commenter la scène ou encore donner des indications de jeu et faire recommencer les comédien.nes s'il considère qu'il n'est pas satisfait. Il peut désormais se permettre de diriger L'HOMME et LA FEMME comme des acteur.trices en représentation et de les manipuler à sa guise comme ses marionnettes.

Cette série d'improvisations a été particulièrement concluante, car elle nous a permis de développer une convention qui entraîne les personnages dans un double jeu constant, naviguant entre représentation pour la caméra et sortie de jeu pour commenter ou recommencer les scènes. J'ai fait le choix d'associer ce changement d'état à l'ouverture et à la fermeture de la caméra, ce qui a permis d'offrir une convention claire marquant le début et la fin du jeu de la représentation de télé réalité. C'est donc L'AUTRE HOMME qui mène la danse en choisissant précisément et avec soin ce qu'il filme : lorsqu'il allume la caméra, le couple est en représentation, jouant le scénario de leur propre vie, tandis que lorsqu'il éteint la caméra, les personnages décrochent du jeu de la représentation et commencent à s'interroger sur la scène ou attendent simplement leur prochaine intervention comme des acteur.trices en coulisses.

Par cette convention du double jeu, j'ai fait le choix de rendre les candidat.es conscient.es des règles de la télé réalité à laquelle ils participent activement. De la sorte, nous avons cherché à travailler les personnages de L'HOMME et de LA FEMME au plus proche des acteur.trices qui sont eux aussi en représentation. La télé réalité ne se construit alors plus simplement aux dépens des candidat.es, mais en complicité avec eux. En explorant cette dynamique nouvelle, nous avons constaté l'émergence d'une forme de disponibilité, un caractère volontaire et impliqué des candidat.es/acteur.trices dans le jeu. Cet investissement actif dans la scène rendait alors l'exhibition de l'intime beaucoup plus impudique que dans le premier dispositif, car elle était poussée à son paroxysme par des corps investis dans le jeu, poussés à leurs limites par L'AUTRE HOMME. L'aspect quotidien et authentique de la vie du couple a été complètement évacué par l'introduction du jeu de la représentation et par l'exposition de la construction de la fiction révélée par la mise en scène en direct de L'AUTRE HOMME.

Nous avons constaté, suite aux différentes explorations, que L'AUTRE HOMME, par son rôle de réalisateur, monopolisait désormais l'attention et occupait une place centrale dans le dispositif qui se déployait par et pour lui. Nous avons donc fait un travail important sur la construction du personnage, afin de tenter de faire apparaître l'exigence, l'acharnement et la manipulation du média de la télé réalité envers les candidat.es dans le but de produire un contenu attractif pour le.la téléspectateur.trice. Contrastant avec l'image lisse des télé réalités, nous avons essayé de créer un personnage énergivore, qui s'enflamme facilement et manipule avec frénésie à la fois la caméra et les candidat.es, afin de provoquer du spectacle et du désir.

En faisant le choix de révéler le caractère artificiel et organisé de la télé réalité, à la fois par la mise en parallèle de la scène filmée et de la scène en direct, et par le double jeu des personnages, nous avons tenté de révéler la manipulation opérée par la télé réalité sur les spectateur.trices et sur les candidat.es, telle qu'elle est dramatisée dans l'extrait de texte de Melquiot. Nous avons cherché à créer de multiples ruptures dans l'image et

dans le jeu afin de dévoiler la fabrique et ainsi révéler la transformation et la sélection provoquée par la médiation. À travers cette stratégie de théâtralisation de la fabrique dramatisée de la télé réalité, j'ai tenté de montrer l'artifice afin de déployer la critique du média de la télé réalité, mise de l'avant par l'œuvre, par la démonstration de son pouvoir, par la révélation du contrôle qu'il exerce sur les êtres et sur leur image. Le dispositif interroge particulièrement l'intrusion, la manipulation et l'hyper contrôle du média télévisuel, opérant ce que Marie-Josée Mondzain nomme le « totalitarisme de la vision ».

Dans ce dispositif donc, le.la spectateur.trice est amené.e à avoir un regard sur ce totalitarisme du regard dont le média de télé réalité fait preuve en ne filmant que ce qu'il désire montrer. Il écrit ainsi son propre scénario en transformant les situations qui façonnent une nouvelle réalité. Ce deuxième dispositif a travaillé à dévoiler la fabrique et la mécanique de création d'une émission de télé réalité, tout en exposant le pouvoir des images.

Dispositif 2 :

→ Dévoiler la fabrique des émissions de télé-réalités en exposant la situation de tournage des images.

L'homme et la femme sont donc des acteurs en représentation de leurs propres vies. Ils sont appliqués dans le jeu, professionnels dans l'exposition d'une fausse réalité.

L'Autre homme est dans un hyper contrôle du script, il dirige le couple, leur impose une situation fictionnelle et gère leurs corps considérés comme des objets désirables. Il les met en scène.

→ Fouille l'aspect jeu non jeu télécommandé par l'animateur à l'aide de différents implus.

↳ La rupture dans le jeu de la fiction de télé-réalité provoque une distance immédiate avec l'objet regardé.

↳ Par l'autoréflexion et la critique des comédiens-personnages sur leur propre jeu, cette mise en spectacle du quotidien en ressort en core plus artificielle et ridicule dans son exagération.

↳ La sortie de jeu brouille les frontières temporelles, fiction des personnages, fiction du jeu de la télé-réalité et réalité de la représentation s'entchequent.

Hibroy

Figure 4 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 2

En continuant d'explorer cette volonté de dévoiler la construction de la fiction de télé-réalité, j'ai réalisé que les comédien.nes se servaient de la liberté permise par l'improvisation afin de sortir du jeu de la télé-réalité efficacement et provoquer ainsi un décrochage par rapport à la réalité fictionnelle. L'improvisation était donc utilisée pour passer d'un mode de jeu à l'autre, c'est-à-dire qu'elle servait le passage des personnages en représentation dans le jeu de la télé-réalité aux personnages qui s'interrogent sur la scène même qu'ils sont en train de jouer. L'improvisation nous a donc permis de construire plusieurs ruptures, en ramenant sans cesse la fiction au présent de la représentation. Par exemple, le dévoilement des coulisses tente d'exposer la réalité du théâtre et révèle les comédien.nes hors de la fiction, dans le temps de la représentation, alors qu'ils sont en train de manger ou de répéter leur texte. Une autre trouvaille a été d'intégrer des erreurs de texte de la part de L'HOMME et de LA FEMME, ce qui force les comédien.nes à décrocher du jeu afin de reprendre la scène. Tous ces moments connexes à la fiction de télé-réalité permettent d'étoffer la volonté dramaturgique d'inscrire les personnages sur le plateau de tournage d'une émission de télé-réalité.

À travers ces diverses explorations, nous avons pris conscience du fait que la révélation de la fiction passe par la friction avec la réalité de la représentation. En effet, en se servant de la liberté performative qu'offre l'improvisation comme procédé de mise à distance de la fiction, nous avons découvert que plusieurs temporalités s'entrechoquaient : le jeu de la télé-réalité, la réalité fictionnelle des personnages participants à l'émission ainsi que la réalité des comédiens en représentation sur la scène de théâtre. Ces réalités parallèles dialoguent constamment afin de s'éclairer les unes les autres, mais les différents niveaux de jeu créent de la confusion pour celui.celle qui les regarde. Cette confusion entremêle étroitement la fiction et la réalité de l'évènement théâtral si bien qu'il devient difficile de distinguer la frontière entre l'une et l'autre. Nous avons alors cherché à travailler cette ambiguïté, ce trouble jusqu'à la fin de l'extrait, car les candidat.es sont pris dans la représentation d'une image d'eux-

mêmes en participant au jeu de la télé-réalité. Ils consentent alors à se laisser diriger tels des acteur.trices en répétition, en adhérant ainsi aux différentes directives de la production, dont la monstration pornographique activement recherchée par les émissions de télé-réalité. Ces derniers sont donc utilisés comme des marionnettes et ils sont insidieusement manipulés, si bien qu'ils finissent par ne plus pouvoir distinguer à leur tour ce qui relève du jeu et ce qui ne l'est pas, ce que cette scène de la pièce met de l'avant avec le décrochage violent de L'HOMME. Cette frontière poreuse est cultivée avidement par les producteurs et finit par disparaître inévitablement, le média de télé-réalité poussant alors les candidat.es à faire des choses de nature sexuelle ou dégradante pour les besoins du jeu. Aussi, afin de tenter de révéler le sadisme dont fait preuve le média de télé-réalité envers les candidat.es et qui les conduit à la violence finale, j'ai fait le choix d'accentuer la dureté et l'agressivité dont L'AUTRE HOMME fait preuve dans sa direction d'acteur. Grâce à ce parti pris, j'ai tenté d'exposer ce qu'on ne voit pas à l'écran, c'est-à-dire la face cachée de la production qui considère les candidat.es comme des objets de consommation malléables et modulables, qui sont traités comme tel, des objets avec lesquels tout est permis.

Dans ce dispositif, j'ai cherché à déployer une vision double, entre fiction et réalité, entre l'image et sa création, entre-le caché et le montré, entre l'émotion vive et le regard distancié, afin d'exposer, de rendre visible la manipulation exercée par le média de la télé-réalité envers les candidat.es et sur les spectateur.trices. Cela m'a amenée à prendre certaines libertés face au texte de Melquiot, à improviser certaines parties à partir de l'extrait sans toujours le respecter à la lettre, en suivant un parti pris plus performatif.

3.1.3 L'utilisation du média vidéo en scène

Si dans le premier dispositif la caméra se veut discrète et que son immobilité tente de provoquer l'oubli et la transparence de la médiation, dans le deuxième dispositif au contraire la caméra est intrusive et tente de révéler le regard voyeur qui plonge dans l'intimité des candidats. Tandis que le premier dispositif tente de reproduire le dispositif de télé-réalité pour l'interroger, le deuxième dispositif montre la fabrique de l'image, le processus de création et de manipulation pour le remettre en question.

En explorant ces deux dispositifs faisant intervenir la caméra vidéo comme processus de médiatisation de la scène et de la fiction dramatique, plusieurs constats ont émergé, qui rejoignent notamment la pensée explicitée par Pluta dans son ouvrage *L'Acteur et l'intermédialité, les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique* :

Le processus de médiatisation concerne donc une relation étroite entre les acteurs et le public *à travers* et, en même temps *avec* un média intégré dans le spectacle, en mettant en lumière la fonction complexe de celui-ci. Ce dernier influence et transpose la relation scène-salle et le message transmis par les créateurs au public. Il cesse de se limiter uniquement à sa spécificité de transparence du point de vue médial. Il acquiert un signifié théâtral qui, sur le plan sémiologique, lui garantit une autonomie dans l'univers scénique. Nous avons ainsi affaire à une interface de deux processus hétérogènes : la médiatisation de la scène et la théâtralisation du média, les deux s'inscrivant dans le processus et la logique intermédiaire. (Pluta, 2011, p. 72)

On constate donc que la médiatisation de la scène et la théâtralisation des technologies utilisées provoquent d'emblée un espace de réflexion en ouvrant le regard sur les dynamiques relationnelles entretenues par les médias sur la scène. La qualité de *transparence* du média (infra section 1.3) recherchée est ainsi questionnée par la révélation opérée par la théâtralité qui en révèle l'artifice. Malgré la volonté de

transparence du média dans le cas du premier dispositif, où la caméra se veut discrète et où son immobilité tente de faire oublier la médiation, sa théâtralisation dévoile le processus de médiatisation à l'œuvre. Comme nous avons pu le constater, la transparence de l'écran révèle celle-ci et offre un regard sur la construction de l'image. Le média vidéo en scène entraîne alors inévitablement à la fois une plongée dans l'image et un dévoilement de sa fabrique suivant une oscillation constante entre les deux.

Dans ces deux dispositifs, le média vidéo occupe une place centrale en envahissant l'espace scénique; de la sorte la vidéo remodèle, complexifie et altère la représentation théâtrale en transformant la relation entre tous ses actants.

Even seemingly straightforward relationships between performer and audience are subverted, and theatrical hierarchies are unbalanced in that space, sound and (projected) images are as dominant as the performer, who in some cases is not present at all. (Beardon et Carver, 2004, p. 181)

Les caméras ne modifient pas seulement la relation des spectateur.trices à l'espace, elles changent également le rapport aux comédien.nes en posant la question de l'interprétation dans un espace envahi par des technologies visuelles. Nous avons ainsi pu constater lors de nos explorations que la caméra, en exposant le jeu théâtral, lui confère une texture particulière, car le jeu projeté qui veut atteindre les spectateur.trices dans leur siège est ainsi déformé et apparaît plus intense et hyperthéâtral, ce qui souligne la représentation à laquelle se livrent les acteur.trices. L'intrusion de la caméra suscite une forme de pathos en exposant un jeu théâtral qui nous apparaît surinvesti, tandis qu'il n'est simplement pas adapté au média de la caméra.

Enfin, le média permet la révélation du double jeu constant et du tissage serré entre réalité et fiction, ce qui laisse paraître un trouble, un glissement entre l'acteur.trice et son personnage. Cet espace du regard sur le jeu lui-même participe à la critique du

média de télé réalité et invite le spectateur à prendre en compte les modalités de création de la représentation, en dévoilant par le fait même son propre regard.

Le spectateur est placé ici comme sujet perceptif, mais il se regarde également à travers l'œuvre scénique et ses enjeux de voir. C'est ainsi que le spectateur lui-même se dédouble et qu'il devient le sujet regardant et l'objet regardé. (Pluta, 2011, p. 351)

3.1.4 Dispositif 3 : inclusif. Les spectateur.trices au cœur de la chambre

Le troisième essai explore un dispositif où le public est invité à assister à la télé réalité en direct, sans médiation aucune. J'ai cherché à pousser plus loin la proposition dramaturgique mise en place dans la pièce de Melquiot en créant un dispositif qui inclut le.la spectateur.trice dans l'espace fictionnel et scénique : soit au sein même de la chambre. En imposant un face à face immédiat et inclusif, j'ai tenté de mettre à l'épreuve la pornographie et la violence de ces émissions par le truchement de la théâtralité. Afin de pousser le rapport de proximité au maximum et permettre ainsi de révéler l'intrusion forcée du média de télé réalité dans l'intimité des candidats, j'avais le désir de déployer une expérience immersive pour le.la spectateur.trice. Je cherchais à les plonger au cœur de la fiction en les installant dans l'espace scénique pour leur faire vivre une expérience sensible travaillant à partir de la fictionnalisation présente dans le dispositif dramaturgique tout en poussant plus loin l'intégration des spectateur.trices à la fiction en jouant sur leur inclusion dans le dispositif et dans l'environnement fictionnel. Ce dernier dispositif évacuait les médias numériques de la scène, afin d'effectuer une transposition de la relation du.de la téléspectateur.trice à la télé réalité vers une relation immersive des spectateur.trices à la fiction dramatique. Je voulais interroger la capacité de la théâtralité à ouvrir un espace de réflexion qui permettrait la critique du média de la télé réalité par la création d'un dispositif qui

détient les spectateur.trices captif.ves afin de déployer les dynamiques de pouvoir en place dans ces émissions. Ainsi nous avons tenté de déployer une expérience plus immersive reproduisant les mécanismes de construction des télérealités afin d'interroger par la théâtralité l'acte même de regarder. Selon Bouko, « La notion d'expérience suppose que le récepteur prenne contact avec un environnement doté de sa propre matérialité et de ses propres règles » (Bouko, 2015, p. 7). Il s'agit donc de placer le.la spectateur.trice dans cet environnement singulier dont il fait partie intégrante et dont il est le principal destinataire.

Mais mes laboratoires de recherche, commencés en janvier 2020, ont subi plusieurs perturbations provoquées par l'impact de la pandémie du coronavirus. Le Québec est entré dans une période de confinement de mars à mai, ce qui a d'abord interrompu mes explorations; la réouverture de l'université début août nous a enfin permis de reprendre le travail après une longue période de pause, mais dans un contexte très fragilisé. Les mesures sanitaires en vigueur restreignaient les contacts humains et interdisaient la proximité des corps. Ces contraintes qui touchent directement à l'essence de la représentation, à l'acte même de sa constitution, ont transformé profondément la mise en présence des corps dans le temps de l'échange. Comment créer alors dans un contexte qui inhibe les relations de proximité et empêche les contacts physiques en imposant une distance de deux mètres entre tous les corps ?

La création de ces carcans spatiaux invisibles a d'abord mis en péril ma recherche autour du troisième dispositif, car ce dernier reposait sur la proximité et l'immersion du spectateur.trice au sein de l'espace scénographique. J'avais d'abord imaginé le troisième essai comme un dispositif immersif où le public se retrouvait installé au cœur de la chambre, assis au plus proche des comédien.nes : le public devait investir l'espace scénique et être assis au pied du lit. Avec les restrictions sanitaires, cette option ne pouvait plus se déployer, aussi ai-je été forcée de repenser ce rapport de coprésence tout en tentant de conserver la volonté inclusive de ce troisième essai. En cherchant à

créer une sensation d'inclusion du public au sein du dispositif scénographique, j'ai fait le choix de rapprocher au maximum les gradins des trois murs de la chambre. Ainsi, j'ai essayé de créer un espace dépourvu d'échappatoire visible, un espace clos dont il n'était apparemment pas possible de s'échapper. L'objectif était de renforcer la proximité scène-salle et d'accentuer la sensation d'inclusion des spectateur.trice dans la fiction.

J'ai également fait le choix d'intégrer physiquement L'AUTRE HOMME dans l'espace des spectateur.trices, en l'asseyant au centre du gradin. Ce parti pris visait à placer les spectateur.trices dans une position de proximité avec ce personnage, afin de définir une nouvelle dynamique relationnelle au sein de l'espace scénique. En occupant la frontière séparant l'espace de la scène et de la salle, L'AUTRE HOMME allait imposer une complicité forcée entre lui et les spectateur.trices. Ainsi, il pouvait stimuler le regard voyeuriste posé sur cette reproduction de télé réalité, en adoptant lui-même la position de celui qui regarde.

C'est donc dans une relation scène-salle transformée que nous avons commencé à explorer la scène. Bien que la création d'un nouveau face à face ait semblé s'opposer à première vue à la volonté d'immersion des spectateur.trices recherchée par le dispositif, j'ai fait le choix d'explorer cette piste afin de mettre en avant la présence et la participation des spectateur.trices à ce spectacle voyeuriste. Participants involontaires, ils sont dévoilés malgré eux, car cette position leur est imposée, tout comme leur relation à l'animateur. Cette configuration du dispositif ne reproduit donc pas la relation scénique classique qui garde le.la spectateur.trice à distance de l'espace scénique en le plongeant dans le noir, mais au contraire elle tend à inclure ce dernier dans la fiction à la fois physiquement, en rendant sa présence visible au sein l'espace scénique, ainsi que par sa fictionnalisation, qui souligne son rôle de public dans la fiction elle-même. Il se retrouve ainsi à incarner d'une certaine façon un personnage de la fiction de télé réalité.

Nous avons donc d'abord exploré cette nouvelle dynamique relationnelle avec L'AUTRE HOMME. En positionnant ce dernier dans les gradins, nous avons réalisé qu'il acquiert lui aussi le statut de spectateur face à la télé réalité et fait désormais partie du groupe constitué par le public. À partir de ce constat, j'ai d'abord cherché à associer le personnage de L'AUTRE HOMME à la figure du spectateur bruyant et réactif devant la fiction de télé réalité qu'il observe avec attention devant son téléviseur, tel un consommateur exigeant face à un produit créé pour lui, mais dont le contenu ne le satisfait pas. Avec le comédien, nous avons travaillé une palette de réactions possibles, telles que des rires, des commentaires bruyants ou encore des soupirs d'insatisfaction. L'objectif de cette exploration était de brouiller la frontière entre L'AUTRE HOMME et les spectateur.trices, entre la fiction et la réalité, afin de tenter de provoquer un sentiment de confusion au sein du public. Ces explorations ont mis en exergue le caractère enfantin du personnage qui devenait soudainement un être capricieux et instable. Cette personnalité nouvelle rendait alors L'AUTRE HOMME détestable et installait immédiatement une relation de répulsion envers cet être antipathique. Ce comportement nous éloignait de la dramaturgie du texte de Melquiot, puisqu'il s'agit au contraire d'un personnage muni d'une confiance sans faille et d'un charisme étonnant, qui se sert de son pouvoir afin de manipuler candidat.es et spectateur.trices.

Nous avons alors retravaillé l'écoute et l'attitude de L'AUTRE HOMME vers des microréactions précises et maîtrisées, afin de rétablir son statut de personnage en représentation. Au lieu de provoquer l'assimilation de L'AUTRE HOMME aux spectateur.trices comme précédemment, nous avons tenté de travailler une relation de pouvoir entre ce personnage et son « bon petit public ». J'ai alors cherché à façonner la manipulation des spectateur.trices par l'entremise de la tentative de séduction de ces dernier.ères par le personnage. Ainsi, il s'agissait de provoquer une relation de complicité forcée entre L'AUTRE HOMME et les spectateur.trices, laquelle est accentuée par la proximité physique. Les animateurs de télé réalité évoluent eux aussi

dans la sphère de la représentation de soi en s'engageant dans un jeu de pouvoir narcissique. Ils s'adressent directement aux téléspectateur.trices derrière leurs écrans et agissent comme des intermédiaires, afin de créer un contact entre ces dernier.ères devant leur télévision et les candidat.es de l'émission. Ils sont des interlocuteurs complices qui dialoguent directement à la fois avec les regardants et à la fois avec les regardés. Ils sont alors faussement à l'écoute de chacun, et c'est par un jeu teinté d'une fausse sincérité que nous avons travaillé la figure de l'animateur, dans le but de le rendre attachant et de créer un lien affectif et complice avec le public.

Nous avons réalisé que le troisième dispositif s'est construit en miroir au premier, l'adresse des candidats de la télé réalité s'étant déplacée de la caméra dans le premier dispositif au public dans le troisième dispositif. Alors que dans le premier dispositif l'animateur en représentation opérait un jeu de séduction envers la caméra pour atteindre le public, il le séduit directement dans ce dernier dispositif. Ce dispositif tente alors de déplacer l'enjeu de la représentation en détournant l'attention des spectateur.trices qui se retrouve focalisée non plus sur l'action dramatique mais sur leur propre regard. L'environnement ouvre un questionnement sur l'action même de regarder et met à l'épreuve les spectateur.trices contre leur gré dans un espace cloisonnant en les plongeant au cœur de l'expérience. En effet, le public se retrouve ici captif d'un dispositif qui l'inclut et le fictionnalise tout en sollicitant inlassablement sa participation dans le jeu de la télé réalité. L'AUTRE HOMME incite les spectateur.trices à prendre la parole, à réagir, siffler ou acquiescer à ses injonctions. Par cette stratégie, il tente d'élever une voix commune afin d'unir les spectateur.trices autour de désirs qui leur sont en réalité imposés. J'ai choisi de travailler la finesse et la précision de la séduction de L'AUTRE HOMME envers les spectateur.trices en tentant de rendre le personnage attachant malgré sa perversion. À travers ce processus, il s'agissait de provoquer un choc entre l'étrange complicité installée avec le personnage et la cruauté de la pornographie et de la violence qu'il déclenche afin de révéler les stratégies perverses auxquelles se livrent les télé réalités.

DISPOSITIF 3 :

→ SUPER SPECTACLE qui se joue avec et pour nous.

Véritable laboratoire humain, il s'agit de comprendre jusqu'à quel point nous sommes prêts à regarder et à devenir complices de l'autorité médiatique ?

- On a cherché à connaître les personnages de l'homme et de la femme en contraste avec l'Autre Homme.

* Le couple se donne en spectacle, jouent avec passion et investissement. TRÈS THÉÂTRAL.

→ Ils se donnent dans l'écstasme, poussent au maximum le jeu pornographique, dévoilent leurs corps presque nus.

→ C'est des objets de consommations, ils cherchent à provoquer le désir.

* L'Autre Homme cherche à installer une complicité avec les spectateurs.

→ Afin de révéler la manipulation opérée par l'Autre Homme j'ai envie qu'on s'attache au personnage afin que la cruauté et la perversité de ce même individu nous apparaissent d'autant plus violentes par la mise en parallèle de ces 2 facettes. ~~Un~~ ~~seul~~ ~~est~~ un humain diabolique et charismatique un instant un monstre ~~radical~~ et manipulateur la seconde d'après.

Figure 5 : Extrait de journal de bord à propos du dispositif 3

La recherche autour du personnage de L'AUTRE HOMME nous a amenés à construire un jeu plutôt réaliste, tout en subtilité et en détail engendré par la proximité avec les spectateur.trices. Mais alors comment s'inscrivent les personnages de L'HOMME et de LA FEMME dans ce dispositif qui les contraint à un face à face avec L'AUTRE HOMME et son public ? Je désirais, à travers cet essai, déployer le jeu de la télé réalité comme une expérience vécue sans médiation, mais cela transformait les enjeux dramaturgiques concernant le couple en exhibition, car la relation du regardant vers le regardé est habituellement unidirectionnelle. L'écran de télévision protège les spectateur.trices en les invisibilisant, or dans ce dernier essai, il s'agissait au contraire de révéler les regardant.es et de les exposer aux regards des candidat.es en représentation.

Le jeu de la télé réalité se déploie pour les spectateur.trices, qui en sont donc les destinataires direct. Afin de révéler cette relation de consommation du.de la spectateur.trice face à l'objet de son regard, j'ai dirigé les comédien.nes dans le jeu de l'exhibition de soi amplifiée par la théâtralité. Nous avons alors poussé la séduction, la pornographie et la violence des personnages dans un jeu volontaire et théâtral; je leur ai demandé d'inclure les spectateur.trices dans le jeu de la représentation, en ayant conscience que tout se déroule en direct sous leur regard. Il s'agissait de rendre visible l'évènement de la représentation comme cadre temporelle de la fiction. Dans cette optique, nous avons travaillé avec les possibilités de jeu que nous offre la théâtralité. Nous avons alors exploré une interprétation projetée, théâtrale et amplifiée soulignant le caractère artificiel du jeu de la télé réalité auquel se prêtent L'HOMME et LA FEMME. Je leur ai demandé de rendre visibles la séduction et le désir des personnages dont l'objectif est de plaire au public et à la production, dans une servitude absolue aux règles du jeu. Ils acceptent alors de se déshabiller en public et de dévoiler leur corps sans pudeur, car les candidats sont les participants actifs d'une fiction de réalité, dont le but ultime est de plaire aux consommateurs.

Mais après plusieurs répétitions quelque chose demeurait en suspens, l'adresse mutuelle de L'HOMME et de LA FEMME tendait à nous exclure de la situation intime. Afin de pousser la critique du caractère consumériste à son maximum et d'exposer la pornographie recherchée par le média, j'ai fait le choix de recourir à la convention théâtrale de l'adresse au public. En cherchant à reproduire la relation des personnages à la caméra, j'ai dirigé les regards des candidats directement vers les spectateur.trices, afin de focaliser l'attention non plus sur l'action dramatique, mais bien sur le fait même de regarder. En effet, la théâtralité souligne la coprésence, la relation scène-salle, tout en montrant l'artificialité et le caractère construit de la scène, ce qui permet de révéler les mécanismes de construction des télérealités. Elle passe notamment par la disparition du quatrième mur qui est brisé par l'adresse directe des acteur.trices au public ainsi que par leurs regards dirigés sur les spectateur.trices lors des scènes quasi pornographiques. Le jeu de séduction s'adresse à ceux qui le regardent. Grâce à ce procédé, la scène pseudo érotique ne se joue plus seulement entre L'HOMME et LA FEMME, mais entre les personnages et le public. J'ai cherché à provoquer, à travers cette scène, une forme de masturbation jouissive de l'ordre du spectaculaire en provoquant l'exhibition narcissique des corps dénudés de ces personnages. Ces dernier.ères, considéré.es comme des objets de consommation font alors directement face aux consommateur.trices dans une relation visiblement marchande qui transforme dès lors les personnages en travailleur.se du sexe. Par ce rapport direct à l'acte sexuel entre les spectateur.trices et les personnages, j'ai cherché à exposer le caractère sexuel et pornographique qu'entretiennent les télérealités.

En plaçant les spectateur.trices au cœur du dispositif à la fois physiquement et fictivement, j'ai tenté de révéler la construction du regard posé sur cet objet de consommation qu'est la télérealité grâce aux procédés de théâtralité. J'ai cherché à explorer le pouvoir annihilant de ce dispositif qui inclut les spectateur.trices dans un environnement duquel ils.elles se retrouvent prisonnier.ères, capturé.es par la fiction de télérealité qui l'intègre contre son gré comme personnage central.

Après plusieurs laboratoires d'explorations sur l'ensemble des dispositifs, la dramaturgie portée par chacun s'est clarifiée et j'ai réussi à nommer précisément leurs enjeux individuels. Le premier dispositif complètement médiatisé tente de représenter le fruit médiatique, le résultat final du montage de l'émission, la télé réalité polie, lustrée. Le deuxième dispositif médiatisé et immédiat tente de montrer la fabrique et la mécanique de la télé réalité, les coulisses du tournage, ce qui est habituellement inaccessible aux yeux des spectateur.trices. Le troisième dispositif inclusif tente de confronter, à travers la présence des spectateur.trices dans l'espace scénique, la violence et la pornographie exhibées par ces émissions en évacuant toute médiation. Nous avons imaginé ce dernier dispositif comme une nouvelle forme de télé réalité qui pousserait l'expérience du voyeurisme encore plus loin en proposant une expérience immersive à ses spectateurs.

3.2 Enjeux éthiques soulevés par ce projet sur les télé réalités

Les émissions de télé réalités soulèvent beaucoup de questionnements d'ordre éthique face au dispositif voyeuriste qu'elles installent, mais surtout face aux représentations qu'elles font du monde. D'abord, ces dernières participent à la banalisation de la violence en l'exposant sous tous ses angles et en légitimant le recours à celle-ci. Ensuite, elles envisagent les corps des candidat.es comme des objets désirables intégrés à une dynamique marchande qui rapproche dangereusement le jeu de la télé réalité de la pornographie. Enfin, la télé réalité participe à reconduire des stéréotypes de genres réducteurs et dangereux. En transposant les caractéristiques de ce modèle télévisuel et les conditions de visionnement que le téléspectateur entretient avec la télé réalité à la relation entre le spectateur.trice et la scène, la pièce de Melquiot interroge les enjeux éthiques de ces émissions. Ma recherche-création tente de déployer, par l'expérience de différents dispositifs basés sur ma lecture de la pièce, une critique concernant la manipulation dont les candidat.es ainsi que les téléspectateur.trices de télé réalité sont

victimes en confrontant les codes et procédés des émissions de télé-réalité à la théâtralité. Alors, comment travailler et interroger ces enjeux fondamentaux dans ma recherche-crédation ?

3.2.1 La violence

Les télé-réalités cherchent constamment à susciter l'émotion chez le/la spectateur/trice en surdramatisant les scènes présentées, et surtout, en montrant tout à travers une exhibition et une hypermédiatisation de la violence. La violence est ainsi banalisée par sa présence continue à l'écran, les idées véhiculées par sa diffusion finissent par ancrer dans les têtes de manière permanente l'idée que la violence faite aux femmes est un acte légitime. La violence est alors justifiée par une norme culturelle qui voudrait légitimer que l'homme batte la femme si elle le mérite.

La séduction de l'auditoire passe par le recours à certains stéréotypes culturels qui font de la violence faite aux femmes un acte légitime (« si certaines femmes sont battues, c'est qu'elles le méritent »). (Zarrouck, 2015, p. 195).

Je me suis alors demandé comment travailler cette violence et sa représentation pour en performer la critique sur scène ? La violence et ses représentations au théâtre sont des questionnements qui ont fait couler beaucoup d'encre et qui continuent de nous interroger. On constate en effectuant un rapide tour d'horizon sur le sujet que la fracture prend place entre artistes et critiques. Certains artistes louent une esthétique du choc dans l'expérience esthétique de la représentation, tel que l'explicite Hans-Thies Lehmann :

L'expérience esthétique s'occupe justement de ce qui est en marge du discours de ce qui ne cadre pas dans la norme et la règle, ni même dans la norme de la raison morale. Il n'y a pas de grand théâtre si l'on ne dépasse

pas les limites de ce que la conscience accepte. Aristote était le premier à concevoir la tragédie comme une attaque contre le spectateur : guérison, catharsis par une fièvre affective temporaire qui déstabilise le sujet. (Lehmann, 2005, p. 71)

D'autres écrivains, quant à eux, s'attaquent avec virulence aux manifestations violentes présentes sur la scène théâtrale contemporaine. Denis Guénoun dénonce les effets néfastes de la banalisation de la représentation de la violence qui participerait, selon lui, à reproduire les codes dominants de notre société contemporaine. Nous serions donc victimes d'un système qui exploite la violence en la dénonçant dans le but de la commercialiser.

L'idée que la violence, la présentation, l'exposition de la violence aurait en soi une valeur de révolte ou de provocation me paraît un des présupposés constitutifs de l'idéologie contemporaine de la représentation. [...] Je pense que la violence n'a aucune valeur critique et que désormais c'est la violence qui doit être critiquée. De ce point de vue, les artistes doivent s'interroger sur une circulation très suspecte entre un certain art de recherche et la fabrication industrielle, la consommation de masse des images. On fournit ainsi à la consommation exactement ce qu'elle demande. Un artiste doit s'alerter quand ce qu'il considère comme une provocation ou une révolte se trouve instantanément repéré, défini, accepté (voire loué) comme provocation ou révolte par la circulation dominante du spectacle. (Guénoun, 2005, p. 107).

La question reste toutefois entière : faut-il représenter la violence de manière réaliste et tendre ainsi vers une représentation qui cherche à choquer les regardant.es, afin d'imposer la réalité et la laideur de notre monde ? Ou au contraire faut-il user de procédés de théâtralisation afin de susciter l'imaginaire du.de la spectateur.trice, pour qu'il.elle se représente lui.elle-même la violence à travers l'évocation de celle-ci ? Ces questionnements m'ont beaucoup interrogée et habitée durant ces laboratoires de recherche, mais avec la pandémie les explorations ont été inéluctablement poussées dans une direction en nous obligeant à travailler la violence physique tout en étant contraint par la distanciation. Nous avons dès lors dû faire des choix reposant sur des

stratégies de théâtralisation de la violence qui nous ont amenés à découvrir des principes de jeu particulièrement intéressants.

En recommençant les répétitions en août, nous avons d'abord exploré la piste d'un face à face, d'une relation frontale entre le couple et le public qui reposait sur la narration de l'acte violent. À travers cette convention, nous cherchions à présenter des êtres désabusés, ayant été vidés de sens et de vie, mais qui restent debout telles des marionnettes dont les fils sont tirés par le média de télé-réalité. Je tentais ainsi de rendre visible le pouvoir manipulateur immense de L'AUTRE HOMME qui incite L'HOMME à la violence envers LA FEMME. Les corps figés de ces personnages-marionnettes étaient percutés par les injonctions à la violence lancées par l'animateur et qui finissent par entraîner L'HOMME vers une folie destructrice. Cette exploration nous a permis de comprendre que même si la théâtralité exploitée dans la scène de quasi-pornographie permet la suggestion par l'imaginaire, la même convention ne permet pas de déployer toute la complexité des enjeux de la scène de violence. En effet, en cherchant à dévoiler le caractère manipulateur du média de télé-réalité envers les candidat.es, qui va jusqu'à les pousser à la violence, nous avons inconsciemment évacué un autre enjeu important : le retrait du consentement des candidat.es au jeu de la représentation. Ce dérapage violent fait-il encore partie du jeu contrôlé par le média de télé-réalité ou est-il un retour brutal à la réalité fictionnelle des personnages qui sortent du jeu ?

Il y a tout au long de l'extrait un refus de L'HOMME d'aller plus loin dans le jeu imposé par la télé-réalité, sans pour autant qu'il sorte clairement du jeu de celui-ci. La scène de violence peut alors s'inscrire dans deux réalités différentes : elle peut être la continuité du scénario imposé par le média de la télé-réalité ou bien se positionner en rupture face celui-ci, les personnages sortant ainsi de leurs rôles de candidats. J'ai fait le choix de garder le sens ouvert afin d'accentuer le trouble que produisent les télé-réalités en questionnant et en brouillant le regard des spectateur.trices face à ce

qu'ils voient. Le jeu et la réalité fictionnelle des personnages sont si intimement entremêlés qu'il est désormais impossible de les identifier.

Nous avons alors exploré une autre avenue possible en jouant entre hyperréalisme et théâtralisation. Il s'agissait de travailler un décrochage en créant une rupture dans le jeu du couple, qui semble sortir de la représentation télévisuelle et glisser tranquillement vers une situation à l'intersection de deux réalités, celle de la représentation de la télé réalité et celle de la fiction de leur vie. Pour cela, nous avons eu recours à l'improvisation afin d'injecter de la performativité dans la scène et ainsi engendrer un trouble créé par la rencontre entre réalité et fiction, tout en évacuant l'acte violent de la scène, lequel se retrouve être suggéré dans les coulisses. Il m'est alors apparu plus juste de placer le spectateur.trice dans un état qui sollicite fortement son affectivité par le recours à un jeu hyperréaliste usant de la performativité offerte par l'improvisation afin de brouiller les frontières entre les différents niveaux fictionnels.

L'ajout d'un dernier court extrait de texte pour conclure le cycle de présentation des trois dispositifs a tenté de répondre à une volonté de montrer les conséquences du jeu de la télé réalité. Ce retour sur l'expérience qui prend la forme d'un bilan expose une dernière fois aux regards des spectateur.trices les personnages de L'HOMME et de LA FEMME anéantis par ce « jeu » qu'ils viennent de traverser et qui les a fissurés. L'exposition finale de la souffrance et de la destruction que provoquent les émissions de télé réalité nous est apparue être un moyen de dénonciation de la violence plus opérant que sa représentation elle-même, en effet les conséquences de l'acte ancrent la violence dans le temps en exposant ses séquelles par la détresse psychologique dans laquelle les candidat.es se retrouvent plongés. Les mots de Vigeant viennent confirmer ce qui a été constaté lors de nos explorations :

Ne faudrait-il pas plutôt trouver les moyens pour que ce ne soit pas la violence en elle-même qui attire et garde l'attention, mais la souffrance qu'elle entraîne ? À ce moment seulement, sa représentation deviendrait un choc nécessaire. (Vigeant, 2003, p. 171)

Ainsi, les contraintes imposées par la crise sanitaire lors de nos laboratoires de recherche sont devenues des forces créatrices qui, en nous obligeant à user de procédés de théâtralisation, nous ont permis de développer une scène dont l'affect recherché par un jeu hyperréaliste est ensuite dénoncé par plusieurs procédés de théâtralisation qui permettent le déploiement de l'imaginaire tout en révélant la manipulation dont le média de télé-réalité fait preuve. La violence que nous avons alors cherché à exposer ne se déploie pas dans l'acte en lui-même, mais dans l'exposition finale de la souffrance qu'elle entraîne.

3.2.2 Stéréotypes de genres et pornographie

LA FEMME. L'HOMME. L'AUTRE HOMME. C'est ainsi que sont nommés les personnages de la pièce. Déterminés par leurs sexes, une identité générique prend forme, ainsi ils ne portent pas de « dimension individuelle marquée » (Sermon, 2003, p. 127). Ces personnages pourraient être n'importe qui et tout le monde à la fois, ainsi réduit à leur genre, ils doivent se conformer aux rôles qui leur ont été attribués par leur identité sexuelle.

D'une certaine manière, les auteurs élisent alors un, et un seul, des multiples critères qui fondaient le personnage traditionnel et permettaient de le repérer au sein de la fiction en tant qu'individu vraisemblable. Isoler un prédicat unique pour désigner le tout de leurs personnages permet alors aux auteurs de les ancrer dans une certaine réalité, de leur donner un point d'attache référentielle, mais tout en les maintenant à une distance qui empêche de vraiment les singulariser. (Sermon, 2003, p. 126)

Nous avons ainsi tenté de jouer sur la mise en valeur du caractère générique pour chaque personnage afin de leur enlever de la singularité, car l'artificialité d'une personnalité construite de toute pièce accusée par Melquiot, fait partie des stratégies des télérealités. Afin de modeler les personnages de la pièce, nous avons mis en commun nos imaginaires concernant les télérealités et nous nous sommes inspirés de ceux qui façonnent les émissions actuelles, telles qu'*Occupation double* (Québec), *L'amour est dans le pré* (France et Québec), *Secret story* (France), *Loft story* (Québec), *La Villa des cœurs brisés* (France), etc. Plusieurs constats émergent alors quant à la perception de l'image de l'homme et de la femme. La télérealité se déploie comme un rappel de la force des représentations collectives de la féminité et de la masculinité, moulinées par la machine à images de la télévision dans leurs expressions les plus caricaturales et stéréotypées. Les femmes sont encouragées à exprimer une image internalisée et construite de la féminité, qui se réduit souvent à leur capacité de séduction. Tandis que les hommes sont encouragés à exprimer une image internalisée et construite de la virilité qui se réduit souvent à leur capacité de domination physique. Tandis que les rôles de la femme tendent à la définir comme aguicheuse, indiscreète, commère, colérique, l'homme au contraire est présenté comme charmeur, fort, drôle, beau, etc.

Les stéréotypes de la "féminité", c'est-à-dire un ensemble d'attentes concernant la façon dont les femmes doivent se comporter en public comme en privé, sont surreprésentés dans ces émissions. Ils sont accentués par la réduction des situations et leurs standards implicites : l'apparence (=la beauté), la sexualité (=la nudité), la capacité relationnelle (=la conversation), la domesticité (=l'enfermement). (Frau-Meigs, 2005, p. 59)

L'image de la femme enfermée dans le carcan d'une féminité sexy et douce est imposée par un regard masculin qui met en scène et reproduit les rôles de genres. En effet la culture visuelle dominante, qu'elle soit télévisuelle ou cinématographique, impose aux spectateur.trices d'adopter une perspective d'homme hétérosexuel, ce qui rejoint le concept du *male gaze* qui est défini par Laura Mulvey dans son essai *Visual pleasure*

and narrative cinema (1975) comme la façon dont le regard masculin construit la représentation du corps féminin en fonction de son désir. Les émissions de télé-réalités entretiennent donc une image stéréotypée de la femme par la projection du désir masculin sur les corps des participantes. Cela encourage la pulsion scopique du spectateur masculin face au corps féminin objectifié qui représente un certain idéal en déployant une féminité excessive et artificielle.

Dans cette émission, les filles recouvrent une espèce d'idéal. Celles-ci sont la démonstration du culte hypernarcissique de soi grâce à leurs vêtements cintrés opérant comme parure et parade, leurs formes et leurs maquillages. La féminité est représentée dans l'excès. Leur corps est construit avec de nombreux artifices afin d'accrocher au maximum le regard de l'autre. (Roumaud, 2016, p. 66)

Dans le contexte de ma recherche création, afin de construire les personnages, il a été nécessaire de travailler une image très stéréotypée de L'HOMME et de LA FEMME en écho aux modes de représentation des télé-réalités pour en performer la critique. Nous nous sommes rendu compte assez rapidement que le travail autour du stéréotype est complexe et délicat. En effet, les acteur.trices avaient tendance à déployer un jeu ironisant sur leur propre jeu. Ce repli vers l'ironie qui se dessinait faisait basculer le jeu du côté de la caricature des candidat.es de télé-réalité en exagérant et en déformant leurs traits. Or, la caricature, en ridiculisant l'objet représenté, opère une prise de position critique de la part du créateur.trice et porte la critique sur l'attitude stéréotypée des candidat.es sans ouvrir le regard sur la manipulation opérée par le média de télé-réalité qui exploite et favorise ces stéréotypes. Il nous est alors apparu essentiel d'exposer le rôle joué par ce dernier dans la manipulation de l'image en travaillant différemment le jeu des comédien.nes afin que la critique se déploie face à la manipulation du média et non par la caricature des stéréotypes. Il ne s'agit pas de former un jugement face aux candidat.es des télé-réalités, mais au contraire d'offrir un regard sur la manière dont ils sont présentés à l'écran.

Les candidat.es ont internalisés les attentes stéréotypées des producteurs de l'émission afin de plaire aux spectateur.trices pour qui ils performent. Nous avons donc tenté de construire un jeu beaucoup plus simple, qui ne soit pas teinté de jugement de la part des comédien.nes. Les personnages sont conscients de la représentation à laquelle ils se livrent et c'est donc dans une volonté d'accomplissement et de réussite qu'ils s'adonnent au jeu de la télé réalité. J'ai cherché dans un premier temps à travailler la motivation et le consentement des candidat.es à répondre aux directives de la production par un jeu volontaire et investi dans leurs rôles de L'HOMME et de LA FEMME. Une ligne directrice s'est alors dessinée façonnant la dynamique impliquée et appliquée du couple qui veut se conformer aux désirs de la production. Ainsi le déploiement de la critique se situe du côté de la manipulation, en tentant de révéler les mécanismes de construction du jeu de télé réalité par la théâtralité. Il s'agit de laisser au spectateur.trice la construction critique du sens, en lui offrant un regard sur la représentation des images médiatiques l'environnant par la reproduction des mécanismes de manipulation des images et de leur réception.

Le constat concernant la banalisation de la violence et la diffusion massive de stéréotypes de genre est sans appel. La télé réalité participe activement à la réduction des individus à des objets dont les corps deviennent un terrain fertile pour la projection des désirs individuels, particulièrement du désir masculin. Ainsi, dans une logique de marchandisation des désirs et des individus, tous.les les candidat.es sont sélectionnés pour leur beauté plastique, standard implicite des émissions, car il s'agit de vendre du plaisir charnel. En considérant les individus comme des objets de consommations, la télé réalité s'apparente dès lors à la pornographie. En effet, dans les émissions de télé réalité, tout comme dans la pièce de Fabrice Melquiot, les caractéristiques de la pornographie sont toutes convoquées, en organisant l'érotisation, la sexualisation des corps et la projection des désirs individuels dans un contexte commercial.

Cette montée du désir télériel fonctionne selon le modèle du désir en pornographie, c'est-à-dire avec une érotisation qui ne demande ni amour ni attachement, dans le contexte d'un acte sexuel commercial. (Frau-Meigs, 2005, p. 62)

S'opère alors une dangereuse banalisation de l'acte pornographique, qui consiste à manipuler la représentation de la sexualité à des fins de consommation dans une émission quotidienne et accessible à tous. Dans sa construction dramaturgique, Melquiot centre l'action autour de l'acte sexuel afin d'en exagérer les contours qui sont alors exposés aux regards et décrits de manière très crue et à répétition. Cette rengaine du quotidien est mise en place afin de révéler l'obscénité telle qu'elle apparaît dans les émissions de télé réalité. Les personnages sont soudain transformés en objets de désir et de plaisir, accomplissant le rêve de transparence de la télé réalité qui dévoile les corps dans une mise à nu de l'ordre du spectaculaire. Il m'est alors apparu nécessaire de confronter le regard du/de la spectateur.trice à l'hyper-sexualisation des corps, à la nudité et à l'obscénité auxquelles sont confrontés les téléspectateur.trices de télé réalité, au sein de ma recherche-crédation. Il fallait donc aller plus loin que la suggestion de l'acte par la parole, il fallait l'exhiber. La scène devait devenir le lieu du dévoilement intime et surtout du dévoilement des corps, car la nudité centrale au jeu de la télé réalité devait se retrouver au cœur du voyeurisme. Il s'agissait donc d'offrir les corps dénudés en exposition afin de tenter d'en performer la critique par le recours à la théâtralité. (infra, 1.3)

J'ai donc tenté au sein de ma recherche-crédation de créer un espace de réflexion critique ouvert par le vécu successif de trois dispositifs scéniques faisant intervenir la coprésence de manière variée. Ces essais ont eu recours à divers procédés de théâtralisation impliquant parfois des technologies visuelles afin de révéler les dynamiques médiatiques en place dans les émissions de télé réalité, et ce par la représentation d'expériences singulières confrontant plus ou moins brutalement au enjeux éthiques soulevés par la formule des télé réalités.

CONCLUSION

Ce mémoire retrace le chemin sinueux et stimulant de ma recherche-création, laquelle a exploré le dispositif scénographique comme environnement propice à la révélation des enjeux éthiques et des dynamiques manipulatoires mises en place par les émissions de téléréalité, telles que représentées dans la pièce *Ma vie de chandelle* de Fabrice Melquiot. Mon hypothèse concernait la capacité de la théâtralité   dévoiler l'artificialité de la téléréalité et la position voyeuriste imposée par le média, et ce en créant diverses expériences variant les modalités de coprésence, dans le but d'aiguiller le regard des spectateur.trices sur l'action même de regarder. Le dialogue entre spectateur.trices, acteur.trices, médias et fiction qui a ainsi été favorisé par la présentation successive de trois dispositifs scénographiques différents m'a permis d'engager une réflexion sur les relations de pouvoir qui orchestrent le dispositif de la téléréalité.

En travaillant des dynamiques perceptives spécifiques à chaque dispositif, j'ai d'abord tenté de jouer avec les technologies visuelles pour en faire un lieu de rencontre performatif qui est venu bousculer les langages de la scène. Ces dernières permettent une expérience esthétique qui façonne une dynamique relationnelle renouvelée entre tous les actants de la scène en exposant l'image et sa médiation. En effet, la médiation des technologies se retrouve inévitablement dévoilée par la théâtralité, ce qui provoque une réflexion critique sur le média utilisé en présentant ses mécanismes et en exposant son fonctionnement. Ce mode d'exposition des mécanismes médiatiques en place concentre l'action sur le média vidéo et ses effets, en faisant passer la relation entre acteur.trices et spectateur.trices au second plan.

Le troisième dispositif, au contraire, a invité le public au cœur de l'espace fictionnel et permis de focaliser l'attention de ce dernier sur la relation de proximité entretenue avec

les personnages dans un rapport direct et non médiatisé à la fiction dramatique. La critique de la mécanique manipulatrice de cette industrie médiatique qu'est la télé-réalité passe alors par le vécu intime et inclusif d'une relation privilégiée engageant un animateur séduisant et des candidat.es en représentation dans le spectacle de la vie. Les candidat.es exposent alors la monstration impudique présente dans les télé-réalités tandis que l'animateur se révèle d'une cruauté et d'un sadisme inimaginable face à un objet de consommation quasi pornographique.

L'ambition de nombreux dramaturges contemporains est de « dire le monde, c'est-à-dire de raconter et de montrer, de faire entendre et de rendre tout au moins partiellement intelligible une réalité qui n'est rien moins que compréhensible » (Naugrette, 2008, p. 85). Fabrice Melquiot s'inscrit dans cette volonté d'exposition des enjeux de son époque en écrivant sur ce phénomène télévisuel qu'est la télé-réalité. Sa dramaturgie complexe vise à fictionnaliser le.la spectateur.trice pour le confronter à son propre regard sur cet objet de consommation. Il recherche donc une plongée fictionnelle dans le jeu de la télé-réalité, afin de favoriser la critique de celle-ci par une expérience théâtrale transformée.

La recherche-crédation m'a confrontée au travail de représentation des enjeux éthiques auxquels font face les spectateur.trices : voyeurisme, stéréotypes genrés, violence et sexualité exacerbée. Mon projet étant profondément arrimé à la dramaturgie de Melquiot, c'est par la reproduction de ces questionnements soulevés par les télé-réalités que j'ai tenté d'en performer la critique. Mais face aux divers enjeux de sociétés actuels, tels que les témoignages de femmes face aux agressions dont elles ont été victimes ainsi que les luttes des communautés LGBTQ+ pour tenter de déconstruire un imaginaire genré, je m'interroge particulièrement sur la nécessité de cette reproduction des travers des télé-réalités. Faut-il représenter ce qu'on cherche à dénoncer pour en performer la critique ? Ne vaudrait-il pas mieux tenter de proposer un espace singulier

qui ouvre la critique sur ce genre d'émissions sans en reproduire la violence et les stéréotypes face à une réalité brûlante qui saisit le monde actuellement ?

Je suis incapable de répondre à cette question, mais en tant que femme artiste et spectatrice, j'ai vécu des expériences théâtrales diverses et variées dont certaines m'ont particulièrement interpellée, comme le travail d'Olivier Choinière qui façonne la représentation autour du.de la spectateur.trice et souvent le.la fictionnalise pour lui faire vivre le malaise ou l'absurdité d'une situation sociétale en se servant de la théâtralité. Cette méthode de création qui veut déployer l'expérience théâtrale au sein d'un dispositif singulier afin de reproduire la relation du.de la spectateur.trice au sujet m'interroge et allume mon plaisir comme spectatrice et comme artiste. Ainsi, en plaçant au cœur de l'expérience le vécu spectatoriel, ce jeu avec la théâtralité force la réflexion par la puissance de son ressenti.

Ce qui m'intéresse particulièrement au sortir de cette recherche-crédation, c'est donc la capacité des différents dispositifs scénographiques à provoquer une expérience sensible pour le.la spectateur.trice, de manière à lui faire prendre conscience de son propre regard et du caractère consumériste de ce genre d'émission de télé réalité. La reproduction des enjeux éthiques contenus dans les télé réalités sert la dénonciation de la manipulation médiatique. Il s'agit de performer la critique d'un processus manipulateur opéré par le média de télé réalité et non de critiquer les candidat.es participant à ce genre d'émissions. En cherchant à exposer l'enfermement et le conditionnement auquel ces dernier.ères sont contraint.es j'ai voulu replacer la responsabilité du média de télé réalité dans la situation fictionnelle.

Dans cette tentative d'exposition des conséquences de la manipulation médiatique, j'ai ajouté un dernier extrait de texte afin de conclure le cycle de répétition/variation des dispositifs lors ma présentation de laboratoire. Il expose la sortie du jeu de la télé réalité en exhibant toute sa violence sur les corps défaits d'un homme et d'une femme qui

pourraient être n'importe quel homme et quelle femme. Deux êtres brisés par la fiction qui les a dépossédés de leur propre vie. Selon Naugrette, le choc que provoquent ces matériaux cathartiques répond à un désir de « dire le monde et, inlassablement, de le questionner » (Naugrette, 2008, p. 76). Ces candidat.es sont déshumanisés, manipulés et dépersonnalisés dans un acte de consommation où la finalité n'est autre que provoquer le plaisir de la contemplation chez le téléspectateur.trice devant son écran de télévision.

Ce projet de recherche-crédation ouvre beaucoup de questionnements dans mon parcours de créatrice, et m'amène à penser le dispositif comme un environnement particulièrement fécond. Par sa capacité à inclure mentalement et/ou physiquement les spectateur.trices dans l'environnement fictionnel, il impose une dynamique relationnelle avec ces dernier.ères qui permet de jouer à la fois sur la plongée et sur la mise à distance de l'objet représenté pour en exposer les mécanismes. La contrainte que travaille le dispositif est stimulante d'un point de vue artistique et critique, mais elle ouvre une interrogation encore plus grande sur la nécessité de représenter ce qu'on cherche à dénoncer.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio et Rueff, Martin. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.

BARRETTE, Pierre. (2011). Amour, délices et télé réalité. *24 images*, (155), 46-47.
<https://id.erudit.org/iderudit/66697ac>

BAUCHARD, Frank et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. (2010) Le théâtre au prisme des mutations de l'écrit. *Ágon*. Points de vue, Entretiens.
<http://journals.openedition.org/agon/1112>

BESSON, Rémy. (2004). *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, Archive ouverte HAL, 1-25.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe. (2008). La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance. *Tangence*, (88), 29–43.
<https://doi.org/10.7202/029751ar>

BIRESSI, Anita et NUNN, Heather. (2005). *Reality TV: Realism and Revelation*. Columbia university press, Wallflower Press.

BOLTER, Jay David and GRUSIN, Richard. (1999) *Remediation : understanding new media*. Cambridge : MIT Press.

BOISSON, Bénédicte. (2007). *Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy*. [thèse de doctorat] Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle.

BOORSTIN, Daniel. (1963). *L'image ou ce qu'il advint du rêve américain*. Paris : Éditions René Julliard.

BOUKO, Catherine. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles : P.I.E. Lang.

- BOUKO, Catherine. (2015). Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité. *Tangence*, (108), 29-50.
<https://doi.org/10.7202/1036453ar>
- BOURASSA, Renée. (2013). De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence. Dans FERAL, Josette, PERROT, E. (dir.) *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- CARVER, G. & BEARDON, C. (2004). New Visions in Performance : The Impact of Digital Technologies. Lisse : Swets & Zeitlinger. 167-182.
- DUFRENNE, Mikel. (1981). *Esthétique et philosophie*. Paris : Éditions Klincksieck, p. 170.
- EHRENBERG, A. (1993). La vie en direct ou les shows de l'authenticité. *Esprit*, 188(1), 13-35. <http://www.jstor.org/stable/24276024>
- EKMAN P., SORENSON E.R. & FRIESEN W.V. (1969). Pan-cultural elements in facial displays of emotion. *Science*, 164(3875), 86-88.
- FÉRAL, Josette. (1988) La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral, *Poétique*, 347-361.
- FÉRAL, Josette. (2012). Entre deux. Du théâtral et du performatif. *Théâtre/Public*, (205), 8-11.
- FÉRAL, Josette et PERROT, Edwige. (dir.). (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- FRAU-MEIGS, Divina. (2005). La téléralité et les féminismes : la norme d'intériorité et les (en)jeux de genre et de sexe. *Recherches féministes*, 18(2), 57-77.
- GUAY, Hervé et DUCHARME, Francis. (2013). Théâtre et médias. *Voix et Images*, 39(1). <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2013-v39-n1-vi01205/>

- GUAY, Hervé. (2010). De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence. *L'Annuaire théâtral*, (47), 15-36. <https://doi.org/10.7202/1005613ar>
- GUELTON, Bernard. (2013). *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Paris : L'Harmattan.
- GUÉNOUN, Denis. (2005). Dispositions critiques : entretien avec Sylvie Martin-Lahmani. *Alternatives théâtrales*, 85-86, 106-108.
- HAGEMANN, Simon. (2013). *Penser les médias au théâtre : des avants-gardes historiques aux scènes contemporaines*. Paris : L'Harmattan.
- HEULOT-PETIT, Françoise. (2008). La parole monologuée aujourd'hui : déambulation dans le théâtre de Fabrice Melquiot. *Jeu*, (127), 117-123.
- IGNASSE, Gérard et GENISSEL, Marc-Antoine. (1999). *Introduction à la sociologie. 2ème édition révisée et complétée*. Paris : Ellipses.
- JACQUES, Hélène. (2006). Lieux de rencontre : les pièces de Fabrice Melquiot. *Jeu*, (118), 171-176.
- JOST, François. (2002). *L'Empire du loft*. Paris : La Dispute.
- KRIEGEL, Blandine. (2002). La violence à la télévision : rapport de Mme Blandine Kriegel à M. Jean-Jacques Aillagon ministre de la culture et de la communication. <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/024000584.pdf>
- LARRUE, Jean-Marc. (2015). *Théâtre et intermédialité*. France : Presses universitaires du Septentrion.
- LE GUAY, Damien. (2005). *L'empire de la télé-réalité, ou comment accroître le "temps de cerveau humain disponible"*. Paris : Presses de la Renaissance.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2005). Le risque, le tragique, le poison, *Alternatives théâtrales*, (85-86), 71-73.

- MELMAN, Charles. (2005). *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*. Paris : Gallimard.
- MELQUIOT, Fabrice. (2004). *Ma vie de chandelle*. Paris : L'Arche.
- MONDZAIN, Marie-José. (2004) Le temps et la visibilité. *Frictions*, 8. <http://www.revue-frictions.net/doku.php/numero8>
- MULVEY, Laura. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Oxford Journals*, 16(3).
- NAUGRETTE, Catherine. (2008). De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique. *Tangence*, (88), 77-89. <https://doi.org/10.7202/029754ar>
- ORTEL, Philippe. (2002). *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- PAPARELLA, Debora. (2007). Image-pensée vs image-télé : Deleuze et la guerre médiatique. *Sociétés*, 2(96), 69-76.
- PERROT, Edwige. (2008). Théâtre et vidéo: le pouvoir du live. *Jeu : revue de théâtre*, 129(4), 188-192.
- PICON-VALIN, Béatrice. (dir.). (1998). *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- PLUTA, Izabella. (2011). *L'acteur et l'intermédialité, les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- RAZAC, Olivier. (2002). *L'écran et le zoo ; Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*. Paris, Éditions Denoël.
- RÖTTGER, Katie (2015). Questionner l' « entre » : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire, 117-132. Dans LARRUE, Jean-Marc (Dir.) (2015). *Théâtre et intermédialité*. Rennes : Presses universitaires du Septentrion.

ROUMAUD, Alexandra. (2016). Honte et jouissance scopique dans la (télé)réalité. *Le Journal des psychologues* (340), 64-69.

RYKNER, Arnaud. (2008) Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangente, Devenir de l'esthétique théâtrale*, (88), 91-103.

SALMON, Christian. (2005). *Verbicide; Du bon usage des cerveaux humains disponibles* Paris : Climats.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.

SERMON, Julie. (2013). Tout contre la télévision : Dialectique de l'adhérence et de la dénonciation dans Vu d'ici. *Voix et Images, Théâtre et médias*, 39(1), 87-101. <https://doi.org/10.7202/1022995ar>.

SERMON, Julie (2003). Le personnage contemporain et ses états... (de paroles). *Pratiques*, (119-120). 119-130.

VIGEANT, Louise. (2003). Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival. *Jeu*, (106), 162-171.

ZARROUK, Hajer. (2015). Les violences conjugales au prisme de la télévision tunisienne : les séries télé et les talk-shows. *Recherches féministes*, 28 (1), 191-206. <https://doi.org/10.7202/1031059ar>