



HAL
open science

La "Congreturgie" : penser le congrès comme une scène - l'exemple d'EUROPCR 2016

Gilles Jacinto, Monique Martinez, Benoît Descombe, Camille Mayer, Bruno Peran

► To cite this version:

Gilles Jacinto, Monique Martinez, Benoît Descombe, Camille Mayer, Bruno Peran. La "Congreturgie" : penser le congrès comme une scène - l'exemple d'EUROPCR 2016. Le théâtre appliqué: enjeux épistémologiques et études de cas, Lansman, 2017. hal-01701355

HAL Id: hal-01701355

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01701355>

Submitted on 5 Feb 2018

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

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

**LA « CONGRETURGIE » : PENSER LE CONGRES COMME UNE SCENE
L'EXEMPLE D'EUROPCR 2016**

**Gilles Jacinto, Monique Martinez,
Benoît Descombe, Camille Mayer, Bruno Péran,**
LLA-CRÉATIS, Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, France

Ce texte a été publié dans l'ouvrage :

Monique MARTINEZ (dir.) : *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*, Lansman, Coll. Hispania, 2017, p. 119-126.

Résumé :

Prolongeant la réflexion antérieure sur la scénographie dans le cadre du Laboratoire Commun RiMeC, le présent article jette les premières pistes d'une congréturgie, à partir de l'événement phare EuroPCR de l'entreprise Europa. A un niveau macro, le congrès se présente comme une mise en scène de la transmission du savoir et de la communauté professionnelle de la cardiologie interventionnelle, articulée aux contenus et aux objectifs de chaque session (niveau micro). Il s'agit donc d'analyser une véritable écriture, une meta-conduite, qui doit laisser toute sa place aux metteurs en scène (organisateur), aux acteurs (les intervenants) et aux spectateurs (les participants). Ces derniers ont dans la congréturgie un rôle fondamental car ce sont eux qui décident du déroulé de leur propre « pièce », en individualisant leur parcours de formation.

Resumen :

Complementando la reflexión anterior sobre la escenografía en el marco del Laboratorio Conjunto RIMEC, este artículo propone las primicias de una dramaturgia del congreso, a partir del evento de EuroPCR de la empresa Europa. Desde el punto de vista macro, el congreso se presenta como una escenificación de la transmisión del saber y de la comunidad profesional de la cardiología intervencional, articulada con los contenidos y objetivos de cada sesión (nivel micro). Se trata pues de analizar una verdadera escritura, una meta-conducta que deja sitio a los directores de escena (organizadores), a los actores (los conferencistas), a los espectadores (los participantes). Estos últimos desempeñan en la dramaturgia del congreso un papel fundamental, decidiendo del desarrollo de su propia "obra" e individualizando su recorrido de formación.

Mots-clés :

Théâtre appliqué, congrès, dramaturgie, innovation, scène.

Palabras clave :

Teatro aplicado, congreso, dramaturgia, innovación, escena.

Introduction

Les travaux de recherche du Laboratoire Commun RiMeC entendent porter un éclairage nouveau sur un objet de recherche singulier, le congrès, en s'appuyant notamment sur les recherches dans le domaine des Arts. Un précédent article, publié dans cet ouvrage¹, a permis de souligner les analogies qui pouvaient être établies entre théâtre et congrès, ouvrant ainsi un champ d'investigation autour de la notion de « Théâtre appliqué au congrès ». Cette seconde contribution prolonge et approfondit les réflexions antérieures puisqu'il s'agira de

¹ « Théâtre et congrès : vers une réflexion sur la dimension expérientielle de l'événement congrès ».

décrire, comprendre et analyser le régime dramaturgique spécifique que le congrès met en œuvre, en nous appuyant sur un travail d'observation mené sur un congrès en particulier : EuroPCR.

Ce congrès, coproduit et organisé par l'entreprise Europa Organisation, réunit chaque année au Palais des Congrès de Paris environ 12000 professionnels du domaine de la cardiologie interventionnelle. Durant quatre jours, ce sont des médecins, des infirmières, des techniciens, mais aussi des représentants de l'industrie médicale et des membres de l'organisation qui donnent corps à un écosystème complexe où foisonnent et s'articulent entre eux de multiples médias. Ces médias, de natures différentes, concourent à remplir trois fonctions principales qui peuvent être assignées au congrès : une fonction de formation, une fonction de socialisation et une fonction de promotion.

Envisagé dans son ensemble, le congrès constitue une représentation, une mise en scène, de la transmission ou du partage du savoir (ou de sa co-construction effective, en fonction des cas) : il vise en effet à informer et former, grâce à une programmation dense de cours, proposés sous différents formats. En ce sens, le congrès illustre et esthétise des valeurs liées au rituel de la formation, avec ses dispositifs typiques, ses organisations sociales, ses fonctions hiérarchiques, etc. Le congrès, de par sa récurrence, constitue également une mise en scène d'un événement, d'un rendez-vous, qui fédère une communauté professionnelle donnée. Cette dernière, projetée, à travers cet événement, une image d'elle-même (de ses valeurs, de ses habitudes, de ses organisations sociales, etc.), construit son identité. Cette mise en scène est travaillée, pensée et construite en amont de l'événement par les organisateurs, mais elle se trouve complétée par les participants eux-mêmes qui, par leurs usages, par leurs choix, par leurs propositions, par leurs façons d'habiter les espaces-temps, l'actualisent et viennent, d'une certaine manière, co-écrire la dramaturgie du congrès, la « congrèturgie ».

Le concept de « congrèturgie » que nous avançons ici nous semble opérant car il permet, dans un premier temps de comprendre, par un travail d'écriture analytique et interprétatif, ce que fait et représente le congrès, pour, dans un deuxième temps, en affiner, préciser, corriger voire réorienter l'écriture (par un *process* d'observation, déconstruction descriptive, analyse, évaluation). Cette approche congrèturgique peut être adoptée pendant le processus de préparation de l'événement, pendant l'événement lui-même, ou entre deux événements car, en aucun cas, il ne peut s'agir d'un simple travail d'évaluation *a posteriori*. Si l'entreprise organisatrice de congrès souhaite rester dans une démarche d'innovation permanente (oxymore très à la mode dans notre société), elle peut donc se doter d'un « congrèturge », d'un dramaturge appliqué au congrès. Tout comme le dramaturge a une fonction transitoire, le congrèturge peut observer, analyser, interpréter voire réécrire les dispositifs existants, mais il doit, pour ce faire, rester dans une position d'extériorité. Il n'a pas la fonction du metteur en scène (des organisateurs du congrès) ni celle des acteurs (les intervenants) mais il occupe une tierce position, à la fois liée et en-dehors, qui peut éclairer et/ou orienter les choix opérés, en termes de dramaturgie.

Le dramaturge n'est pas celui qui choisit, mais bien celui qui 'éclaire des choix' - ceux du maître d'œuvre de la représentation, ceux de l'interprète ou du scénographe, etc. - en 'rendant visibles les réseaux de cohérence à l'intérieur des choix'.²

Si le congrès constitue une scène en soi, il accueille en son sein une multitude de scènes autonomes, formelles ou non formelles, proposées par l'institution ou improvisées par les usagers, et voit ainsi se déployer une pluralité de dramaturgies. Pour aborder et définir la notion de congrèturgie, il convient donc d'envisager la dramaturgie du congrès lui-même tout en considérant que celle-ci se trouve enrichie des dramaturgies qui la composent. Une congrèturgie en forme de « dramaturgies gigognes », en quelque sorte, que nous nous proposons d'analyser ici.

Le congrès au niveau macro : une congrèturgie pour former et pour donner corps à une communauté professionnelle

Dans le cas d'EuroPCR, la congrèturgie se présente et s'assume comme participative : dès la réception du programme (dont la version papier regroupe pas moins de 256 pages !), les participants sont invités à être des acteurs de leur expérience, ne serait-ce qu'en sélectionnant les sessions auxquelles ils vont assister, en fonction de leurs besoins (identifiés ou non par les organisateurs, et auxquels le congrès répondra ou non, totalement ou partiellement). La mise en scène du congrès dans son ensemble constitue ainsi une méta-conduite de conduites des participants, elles-mêmes stratégiques qui doit prendre en compte leurs interactions, entremêlements, frictions, etc. Pour le dire simplement, le congrès ne peut pas être l'espace où les intentionnalités de chacun restent juxtaposées. La mise en scène générale induit des choix, suggère des désirs, infléchit des comportements :

² M. Boudier, A. Carre, S. Diaz et B. Metai-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 19.

il s'agit de « structurer le champ d'action éventuel des autres »³, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, en leur laissant des marges de choix et de liberté dans cet espace. Il s'agit de tracer des chemins pour les usages, de les scénariser, tout en laissant une certaine marge de déviation et d'adhésion aux sujets participants : chacun d'eux, par l'utilisation particulière qu'il va faire du congrès, va en compléter la représentation, la dramaturgie et la figure. Si la mise en scène globale du congrès n'est pas neutre, elle reste néanmoins relativement stable et uniforme : nombre des curseurs scénographiques ne varient pas ou peu, donnant un effet de cohérence à l'ensemble. Elle exclut cependant des jeux sur la plasticité des formes qui pourraient structurer de façon plus fine la construction de l'événement, voire envisager des expériences différentes pour les participants, en s'appuyant par exemple sur les apports de la « scénographie événementielle » ou de l'idée « d'environnement englobant ».

Envisager le congrès sous le prisme du modèle théâtral (en tout cas d'un certain modèle théâtral, le théâtre n'étant pas une pratique uniforme standardisée), c'est tout d'abord l'envisager à la fois comme un rituel codifié et comme un spectacle. Mais c'est aussi repenser cette double mise en scène – de la formation et de la communauté – évoquée dans l'introduction de cet ouvrage à partir des outils de production et d'analyse du théâtre, afin de contribuer à améliorer l'événement en fonction de ses objectifs propres – former/informer, socialiser, promouvoir. En effet, grâce à l'apport des arts de la scène, dont la valeur ajoutée par rapport à d'autres types de production tient notamment à la co-présence (de la même manière que le congrès en présentiel doit venir compléter la disponibilité de l'information sur d'autres supports médiatisés), nous pouvons travailler à la mise en dialogue effective du texte (le cours), de l'image (les écrans et leurs différents usages) et du corps (des intervenants et des participants)⁴, dans une « performance » articulant les aspects visuels et auditifs d'une communication à sa part kinesthésique. Ainsi la part de théâtralité du congrès peut être complétée par une part de performativité effective : produire quelque chose, faire advenir des comportements dans le quotidien des praticiens, à partir d'une expérience partagée.

L'analogie entre théâtre et congrès se révèle pertinente si l'on pense également à une des spécificités du genre théâtral qui réside dans la mise en relation de quatre fonctions de production, prises chacune en charge par une ou plusieurs personnes, qui peuvent contribuer à plusieurs d'entre ces fonctions : l'auteur (dans le cas du congrès, celui qui produit le cours, en amont et/ou en direct), le metteur en scène (l'organisateur du congrès, parfois son scénographe), l'acteur (l'intervenant qui performe le texte) et le spectateur (le participant au congrès, plus ou moins concrètement – physiquement – impliqué dans la performance, mais toujours co-auteur de l'ensemble). Dans l'idéal, au théâtre comme pour le congrès, cette relation doit être effective, dialogique et égalitaire : si le metteur en scène prend trop le pas sur les autres coproducteurs, la représentation peut tourner à l'esthétisation vide de contenu ou à la spectacularisation à outrance ; si l'auteur domine, il y a un risque de mettre de côté la dimension pragmatique de la formation ; si l'acteur prend trop de place, il peut produire les effets inverses de ce qui est souhaité en déformant le contenu, en « starisant » sa performance et en excluant les participants ; enfin, si le spectateur domine, les objectifs de la représentation peuvent être oubliés au profit d'une certaine complaisance ou démagogie, au détriment des objectifs de la représentation. Dans chaque cas, un équilibre complexe est donc à construire entre ces quatre fonctions, incarnées par différents acteurs dont il faut tenir compte.

Si l'ensemble du congrès constitue une mise en scène de la transmission du savoir et de la communauté professionnelle de la cardiologie interventionnelle, chaque session constitue à l'intérieur de cet ensemble une actualisation de cette vision d'ensemble mais aussi une mise en scène d'un contenu de cours singulier : le dispositif mis en place à chaque fois s'articule et dialogue plus ou moins spécifiquement avec les contenus et les objectifs de chaque session. Mais, à la suite de Josette Féral, nous pouvons poser que la théâtralité n'appartient pas en propre au théâtre, et peut être constatée sur scène comme hors scène, voire dans des situations de la vie sociale. Concernant le congrès, nous pouvons donc observer la théâtralité des sessions, mais également celle des inter-sessions ou bien encore celle des différents inter-espaces aménagés dans le bâtiment. En effet, la théâtralité peut être observée sans intervention d'un acteur et sans qu'une représentation n'ait lieu : un espace sémiotisé peut faire percevoir la théâtralité d'un lieu et la théâtralisation d'un espace. La théâtralité, c'est également ce qui advient lorsqu'une intention de théâtre, de spectacle, s'affirme d'emblée : savoir que quelque-chose va commencer qui sera du théâtre est déjà de l'ordre du théâtral. Ainsi, les différents marqueurs spatiaux qui accueillent le congressiste servent à marquer son entrée dans cet espace-temps spécifique, de même que les marqueurs inscrits dans chacune des salles du congrès indiquent qu'un certain rituel va avoir lieu. Ces marqueurs sont certes d'ordre spatial, mais sont lisibles également dans le rythme (la durée) et dans les corps (et leurs mouvements dans cet espace). A l'inverse, il peut n'y avoir aucune intention de théâtralité de la part d'individus et que ce soit le regard posé par un autre individu sur une scène, sur une situation de n'importe quel moment de la vie sociale, qui fabrique la théâtralité de cette même situation. Ainsi la théâtralité n'est plus la propriété ou la caractéristique de quelque chose (comme une session de congrès), mais bien un processus qui implique le

³ Michel Foucault, « Le Sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1982, p. 1056.

⁴ Nous reprenons ici la définition de Muriel Plana dans l'article publié dans cet ouvrage.

regard : c'est ce regard posé sur la chose qui crée cet espace autre, cette altérité (altérité des sujets et espace fictionnel). Cette altérité peut être créée par celui qui joue (l'intervenant de la session) ou celui qui regarde (le participant).

La théâtralité du congrès est donc difficilement réductible, sans doute parce qu'elle est nécessaire. En souhaitant la supprimer, on la renforce parfois, si l'on admet comme nous venons de le faire que la théâtralité est aussi une construction de celui qui regarde. La théâtralité est de l'ordre du transitionnel, du seuil, du passage, du cadrage, de la définition d'un espace autre, d'un décalage vis-à-vis du réel ou du contexte. Ainsi la théâtralité n'échappe-t-elle pas aux sessions « innovantes » qui tentent pourtant d'échapper au rituel de la session « classique ». Il s'agit de se situer dans la tension entre les deux pôles, entre le théâtre et la performance, entre théâtralité et performativité, de valoriser la relation entre les acteurs-performeurs que peuvent être les intervenants et les participants qui composent le public, afin de valoriser la dimension expérientielle du congrès face à sa dimension simplement spectaculaire. L'expérience n'annule pas la spectacularisation mais entre dans un jeu de tension avec elle. Cette articulation entre théâtre et performance est la condition pour continuer à investir des récits (des rites, des contenus de cours, des *habitus*, des pratiques), des personnages (des fonctions symboliques), des identifications possibles. Il s'agit de mettre le spectateur sous tension, dans l'action, de le concerner, entre participation et regard. La performativité renvoie également à un certain pragmatisme, à une volonté de ramener la représentation à l'action, au faire.

Dans son ensemble, au niveau macro, le congrès EuroPCR constitue donc un corps complexe, relativement clos (on entre et on sort d'un bâtiment réunissant tous ses espaces, contrairement à un festival où des déplacements d'un lieu à un autre se font par l'espace public). Il ne s'agit pas de proposer ici une analogie corporelle anthropomorphique, mais de penser le dispositif global du congrès comme l'union de différents éléments de différentes natures et fonctions, traduits par différents espaces : des sessions aux formats variés présentées dans de petites salles identifiées par des nombres ; dans de moyennes et grandes salles identifiées par des noms (Théâtre Havane, Théâtre Bordeaux, Room Maillot, Room Arlequin, etc.) ; dans la grande salle centrale (la *Main Arena*) ; un vaste espace central consacré aux stands des industries médicales ; un espace réservé aux intervenants ; une *guest lounge* ; un espace restaurant ; des couloirs aménagés, parfois avec des galeries de posters ; un *training village* ; etc. Ce corps global, formant un tout, est donc composé de différents éléments : le tout se définit par la somme des parties mais augmentée des rapports entre ces éléments, rapports plus ou moins pensés en amont et actualisés par les usages des participants. Ce sont ces mises en relation qui constituent, comme supplément à la somme des parties, l'existence de l'ensemble plus que l'addition simple des sessions et des sous-espaces du Palais des Congrès.

A l'organisation spatiale s'ajoute en outre l'organisation temporelle du congrès, calibrée selon un rythme fixe et régulier, correspondant à la durée type d'une session, soit une heure trente : le programme définit une véritable cadence, alternant de nombreuses sessions simultanées et des pauses. Ce rythme régulier, qui exclut les variations temporelles et leurs effets possibles, s'il permet une lisibilité de la programmation, évite tout relief dans la dramatisation de l'ensemble : tel un métronome, le macro-programme produit un rythme régulier dans lequel les unités-sessions prennent place. Le rythme du congrès s'avère néanmoins produit individuellement par les participants : chacun investit en effet ce cadre temporel à sa manière, s'autorisant à arriver en cours de session, à la quitter avant la fin, et à décider de ses propres temps de pause. Ainsi, aux différents espaces réunis, inscrits dans une temporalité très contrainte, s'ajoute la part de production des participants, dont les déplacements, les choix et les subjectivités viennent articuler, selon des parcours différents, les différentes parties de ce corps du congrès, qui ne peut donc être pensé comme une substance fixe (des espaces et un programme prédéfinis), puisque les rapports entre ses parties sont construits par les corps des participants, eux-mêmes en relation avec ses parties.

Finalement, ce sont les participants, influencés par la méta-conduite que constitue la mise en scène de l'ensemble, qui décident du déroulé de leur propre « pièce », d'un point de vue du temps et des espaces : ils choisissent à quelle heure ils commencent et finissent, quels actes, scènes, ou parties de spectacles ils mettent en relation avec d'autres actes ou scènes, d'autres spectacles... Ils transforment ainsi de fait la représentation prévue (les entrées, les sorties, les actes et les entractes, les coups de théâtre et les « scènes à faire »), certes jamais neutre mais relativement « régulière », en une multitude de représentations possibles, vécues individuellement, même si cette pluralité reste inscrite dans le cadre pensé par les organisateurs. Ainsi l'ensemble du congrès présente-t-il une ouverture et une clôture, des actes et des entractes, des scènes, des « clous du spectacle », mais la forme proposée trouve en chacun des participants une figure possible, une actualisation différente. Le corps du congrès n'apparaît que par les figures données à la forme par les participants.

Les sessions du congrès : typologies et relations

Comme nous l'avons dit un peu plus haut, chacune des parties (les sessions) de ce grand corps du congrès peut être elle-même décomposée en sous-parties (et donc en relations entre ces sous-parties), et ainsi de suite, sur

le modèle des poupées gigognes en quelque sorte. Chaque session, à son tour, peut être pensée comme un corps à un niveau inférieur : certaines sessions sont structurées selon un enchaînement d'interventions (pensé ou non comme une progression, selon une gradation ou une logique pédagogique, etc.), d'autres selon une succession de tableaux à la structure similaire, d'autres selon une véritable progression narrative, quand d'autres sont pensées comme des improvisations - dont le déroulé n'est pas totalement prévu d'avance. Tous ces modèles de sessions, que nous allons observer formellement, renvoient à des modèles scéniques des arts que nous pouvons convoquer pour les comprendre. L'unité de base du congrès ne correspond donc pas nécessairement à une session : elle peut aussi être une intervention parmi d'autres à l'intérieur d'une même session, une partie de la progression d'une session, etc.

De ce point de vue, plus que par les catégories proposées dans le programme et qui renvoient plutôt au contenu des sessions (« Cases », « Abstracts », « Images », « Ceremony », « Sharing Center », « Learning », « All you need to know », « Clinical Research », « Live », etc.), chaque format de session peut être distingué d'un point de vue dramaturgique par la manière dont elle est rythmiquement organisée : certaines sessions présentent un canevas extrêmement précis, prévu à la minute près, d'autres aucune autre information quant au déroulé ; certaines sont construites par cycles successifs, d'autres selon une progression d'ensemble ; certaines mettent en exergue une sous-partie, d'autres laissent chaque sous-partie au même niveau. Des espaces du congrès renvoient souvent à des types de construction de sessions : on s'attend à trouver des formes plus libres au *Sharing Center* ou dans la *Room Learning*, quand on sait trouver dans les différents « théâtre » des rythmes plus pré-organisés.

Nous proposons donc de distinguer, d'un point de vue dramaturgique, six types de sessions en fonction de leur organisation spatiale et rythmique :

- 1) Les sessions sous forme de **succession d'interventions** autour d'un thème (les plus classiques), qui voient alterner communications et échanges avec le panel (parfois avec le public mais plus rarement), avec plus ou moins de lien entre les interventions (selon trois principales modalités : lien seulement thématique / progression logique / progression chronologique). Dans ces sessions, l'espace et les déplacements des acteurs correspondent au modèle classique décrit plus bas. Nous parlerons alors d'esthétique de « scènes » théâtrales, chacune relativement autonome, alternant monologues et mises en scène de dialogues.
- 2) Les sessions **organisées autour d'un « clou du spectacle »**, dans la plupart des cas constitué par un *Live*, construites selon une logique progressive [objectifs – (interventions – réactions) – *Live* – réactions – (interventions – réactions –) évaluation – synthèse]. Dans ces sessions, l'espace et les déplacements des acteurs correspondent au modèle classique décrit plus bas. Nous parlerons alors d'esthétique en « actes » et en « scènes », avec des éléments plus ou moins autonomes mais reliés entre eux et répondant à une logique globale, alternant monologues / mises en scène de dialogues / interactions avec la mise en scène cinématographique du *Live*. Globalement en trois actes : avant le *Live* / pendant / après.
- 3) Les sessions participatives de cours, **improvisées à partir d'un objectif** pédagogique ou d'un thème : dans ces sessions, l'espace et les déplacements des acteurs sont modifiés par rapport au dispositif classique. C'est le cas au *Sharing Center* et dans la *Room Learning*. L'absence de canevas rythmique permet de s'adapter aux interactions avec les participants (partir de leurs besoins, co-construire effectivement le cours). Les acteurs deviennent des facilitateurs, le dispositif est ouvert, les différents éléments de mise en scène deviennent des outils articulés par des individus et non plus simplement un cadre fixe.
- 4) Les sessions participatives **organisées en « tableaux »** : entre improvisation et dramaturgie préparée, les temps improvisés sont inscrits dans une succession de tableaux appuyés sur des documents (des images). Chaque tableau de l'ensemble est structuré autour d'un document, en trois sous-parties : l'introduction est inversée, on commence par un échange avec les participants / une présentation préparée / un nouvel échange avec les participants. Chaque intervention pré-écrite est donc ici encadrée par la participation, qui n'est plus pensée nécessairement que comme une réaction ou la possibilité de poser des questions après l'intervention d'un *speaker*.
- 5) Les sessions sous la forme d'un « **jury** » : le dispositif et la construction globale correspondent à une session classique, mais les rôles des acteurs changent par la mise en scène sous forme de concours : les intervenants sont des candidats, le panel représente le jury. L'introduction présente l'objectif du concours, et la conclusion intègre un temps de délibération et un temps d'annonce des résultats. L'enjeu de la désignation d'un podium de gagnants influence la dramaturgie de l'ensemble, en jouant sur les émotions, le suspense (le public se fait une idée de qui va gagner, etc.).
- 6) Les sessions **renvoyant à la dramaturgie globale du congrès** : il s'agit des sessions d'ouverture et de clôture, visant à réunir l'ensemble des participants, à marquer l'entrée et la sortie du congrès. Très spectaculaires, elles visent à donner des informations sur le congrès lui-même, et sont l'occasion de mettre en avant les acteurs principaux du congrès.

Parallèlement à cette typologie, et en raison des innovations déjà menées au sein du congrès, nous choisissons de distinguer deux grands types de sessions qui prennent *a priori* place dans le congrès : des sessions dites « classiques » que nous pouvons observer comme des formes théâtrales, au sens du théâtre « traditionnel », très codifiées et reproduites à l'identique d'un espace à l'autre (d'un point de vue du décor et de l'organisation rythmique), et un ensemble de sessions dites « innovantes », parfois expérimentales, que nous pouvons rapporter à des formes théâtrales plus « performatives », à visée participative. Dans ces dernières, l'accent est ostensiblement mis sur l'interaction avec les participants, la notion de « co-construction » du savoir. Cependant, pour dépasser cette distinction binaire, nous préférons penser des variations à partir d'un modèle canonique traditionnel qui jouent, chacune, sur différents curseurs (espace, rythme, lumière, rapport au public, etc.) afin de le déplacer, sans pour autant s'en écarter totalement. En effet, l'observation du congrès nous permet de constater que si des déplacements sont opérés par rapport au modèle de base, aucune session ne rompt jamais totalement avec lui. Ce modèle de base est décliné à l'identique ou avec des jeux de transformation, mais ces jeux ne conduisent jamais à des formes en rupture complète avec le rituel classique de la transmission du savoir (même s'ils s'en écartent parfois beaucoup, produisant de réels effets de changement). L'ensemble de ces variations autour du modèle de base n'est de surcroît pas homogène, ne constitue pas un modèle unique, comme la catégorie des sessions dites « classiques » : espaces et modalités de communication y sont très divers.

Si le modèle « classique » peut varier en fonction de la manière dont s'en saisissent les acteurs (ici c'est la performance humaine des intervenants qui peut déplacer le cadre dans lequel elle s'inscrit), les différentes variantes des modèles innovants proposent de modifier le cadre lui-même, la méta-conduite de la session, en jouant sur un ou plusieurs paramètres comme la disposition de la salle, la réduction de la frontalité, la constitution du canevas de la session, le décor, la position et les rôles des intervenants-acteurs, le mobilier, etc.

Dans tous les cas, il s'agit de mettre en scène la transmission et/ou la co-construction du savoir : selon Constantin Stanislavski⁵, élaborer une mise en scène consiste à rendre matériellement le sens profond d'un texte. Nous pouvons nous demander dans quelle mesure la reproduction d'une même scénographie, d'un point de vue technique, peut constituer une manière de rendre le sens d'un contenu de cours, si ce n'est qu'il s'agisse tout simplement de reconduire les marqueurs de ce qu'est, culturellement, un « cours », alors reconnaissable comme tel (comme une pièce de théâtre qui se contenterait de permettre d'y reconnaître *une* pièce de théâtre, non pas *celle-ci* précisément). Le metteur en scène de théâtre, qui compte sur différents moyens scéniques, ne peut être perçu comme un simple exécutant : il doit interpréter le texte en utilisant les possibilités scéniques mises à sa disposition. Si l'organisateur du congrès est un « metteur en scène » de la transmission du savoir en tant que telle, dans le sens où il agence différents éléments pour transposer dans un format particulier des cours, il pourrait envisager chaque session, chaque performance, en fonction de son sens précis, et utiliser les outils à sa disposition de façon plus spécifique. Ainsi le décor, les jeux de lumière, les sons, les entrées et les sorties, la composition de l'espace, pourraient, en étant mieux pris en compte, améliorer les sessions, même très « classiques », dans leur mise en scène.

Les sessions dites « classiques » constituent donc un modèle de base à partir duquel sont réinventés des types de sessions innovants.



*Une session « classique » dans le Théâtre Bordeaux :
un dispositif théâtral traditionnel*

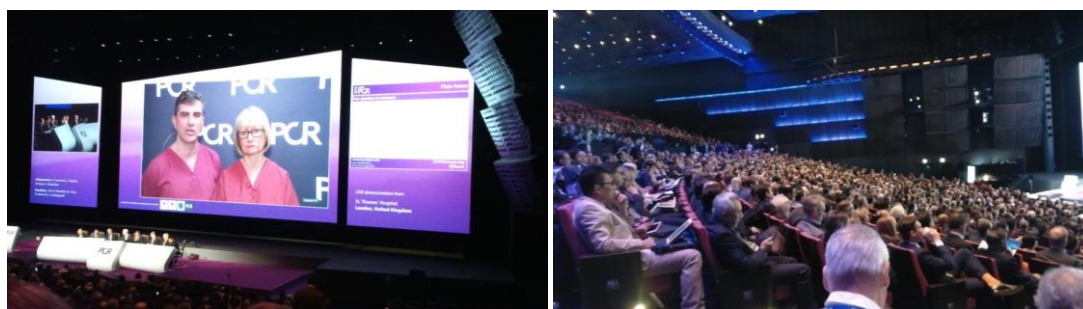
⁵ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Éditions Olivier Perrin, collection « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 1998.

On relève des ressemblances à la fois visuelles et structurelles entre une session de congrès et une pièce de théâtre. Dans une session de type « classique », donc, le regard du public est tourné vers la « scène » où se déroule le cours, scène qui est séparée de la salle matériellement et symboliquement (rapport de frontalité). Ainsi l'espace est-il divisé en deux parties, celui où ont lieu les présentations et celui depuis lequel ces présentations sont regardées et écoutées. Les rôles sont bien répartis : le communicant, en position de supériorité hiérarchique (les marqueurs de la frontière scène/salle constituent des symboles d'un rapport de pouvoir dans la relation entre la parole de l'orateur, le sachant, et les participants, en position d'apprentissage), les modérateurs qui ont pour fonction de créer du lien entre la scène et la salle, les *panellists*⁶, le modérateur ou le président de séance qui présente les intervenants et distribue la parole. Les « acteurs », qui revêtent des « costumes » (en fonction des codes de la communauté), interviennent selon un déroulement prévu d'avance, avec son ouverture, ses actes et entractes, ses « scènes à faire » et son dénouement. Le scénario, souvent écrit d'avance, se déroule devant un « public », assis face à l'espace scénique. La « scène » prend place dans un « décor » qui a été plus ou moins pensé pour faciliter la vision et l'écoute, et sous un éclairage qui a été plus ou moins pensé pour focaliser le regard, mettre en valeur les protagonistes.



*Une session « classique » en Room 342 :
un dispositif reproduit à l'identique*

Le décor y est toujours globalement le même : un écran central sur lequel les présentations visuelles sont projetées, un pupitre situé « à cour » ou « à jardin » d'où s'exprime chaque intervenant, et une longue table, à droite ou à gauche, où s'installent les modérateurs de la session. L'écran, le pupitre et la table sont autant de matérialisations physiques d'un espace de scène clairement délimité. Selon les possibilités techniques, l'espace de scène peut également faire l'objet d'une mise en lumière et d'une sonorisation spécifiques (l'intervenant comme les modérateurs sont équipés de micros). Face à cette scène, nous trouvons l'espace de la salle, souvent situé un peu plus bas que la scène et organisé en plusieurs rangées de sièges, installées sur un seul niveau (petites salles) ou bien sous la forme de gradins (dans les « théâtres » notamment, mais aussi dans la *Main Arena*).



La scène de la Main Arena lors d'un live et le public de la Main Arena lors de l'Opening

Dans les sessions classiques, l'organisation spatiale se caractérise donc par une forte distinction entre une scène et une salle, entre un espace dédié à la parole et un espace dédié à l'écoute. Les marqueurs de cette frontière entre la scène et la salle fonctionnent comme autant de symboles d'un rapport de pouvoir, d'une forme

⁶ Nous reprenons ici un terme employé par les organisateurs pour désigner le groupe des experts invités à prendre la parole à la suite de chaque intervention pour apporter des éléments à la discussion.

de verticalité hiérarchique dans la relation entre l'intervenant et les participants. Bien sûr, la prise de parole par le public est autorisée dans des temps bien définis, principalement à la suite des présentations, mais il semble bien que l'organisation spatiale réserve prioritairement l'initiative de la parole – et donc un protagonisme réel – à la scène. Il faut d'ailleurs ajouter que bien souvent les moments consacrés aux questions du public sont réduits, ou utilisés pour une interaction entre intervenants et *panellists*, ou entre intervenants et facilitateurs, créant parfois un effet de confiscation de la parole, ou de mise en scène d'une participation écartant la possibilité d'une interaction réelle avec le public.

Parallèlement à ce format classique, il existe la session *Live*, qui consiste en la retransmission, en direct, pendant le congrès, d'une intervention réelle dans une salle de cathétérisme (le *cathlab*). Les *Live* ne sont pas réellement des formats de session spécifiques (ils reprennent de nombreux codes des sessions classiques), mais ils relèvent tout de même d'une autre forme de catégorisation puisqu'ils transforment un média – l'intervention filmée – en véritable fil rouge de la session. La session débute avec un premier intervenant faisant une courte présentation en lien avec le thème de la session. Un deuxième intervenant vient ensuite présenter le *live* qui va avoir lieu durant la session. Lors de la connexion, les professionnels présents dans le *cathlab* présentent le cas et les objectifs de l'opération à l'aide d'un diaporama projeté sur l'écran central. Les écrans permettent d'articuler des images des professionnels en exercice avec les éléments théoriques, mais également avec l'imagerie médicale à travers les coronographies ou les angiographies en direct. Durant la session, un dialogue s'instaure entre les professionnels du *cathlab* et les membres du panel. La mise en scène de la session du congrès se double donc d'une mise en scène cinématographique à travers l'écran. Les images constituent un véritable scénario, et le travail de cadrage esthétise le travail des cardiologues en fonction des besoins pédagogiques. Le public lui, reste en position de spectateur. La seule interaction possible se fait par le biais de l'application grâce à laquelle les spectateurs peuvent poser des questions, que les membres du panel se chargent de relayer.

La session joue donc sur la spectaculaire prouesse technologique, l'importance pédagogique du visuel et du geste dans cette profession (souvent la caméra zoome sur les mains, sur les actions des cardiologues), mais aussi sur des effets théâtraux de suspense et d'identification. En ce sens, ce sont des sessions très « théâtrales », qui misent aussi sur les émotions. L'ensemble produit un effet de récit, avec sa structure minimale (introduction, développement, conclusion, éventuellement des nœuds et dénouements), incarné par des personnages confrontés à des prises de décision et dans des actions à accomplir : comme au cinéma ou au théâtre, l'image produit des effets miroirs (d'après les recherches sur les « neurones-miroirs », les mêmes circuits neuronaux que ceux de celui qui accomplit l'action sont mis en activité dans le corps de celui qui regarde cette action), d'identification, nécessaires à l'apprentissage, doublés de l'illusion de réel produite par l'effet du direct. Des images d'interventions réelles sont également utilisées dans des études de cas (« Live in a box »), mais cette fois avec le recul du montage, la possibilité plastique d'agencer les images, de les répéter, etc. (le spectaculaire et les effets du direct sont estompés, on connaît déjà la fin de l'histoire racontée en images). Dans ce cas, c'est le fait de savoir qu'il ne s'agit pas d'un direct qui change la perception des images, alors retravaillées en fonction des nécessités d'un cours. La vidéo devient le support médiatique de la session que l'on va pouvoir, par exemple, mettre sur pause pour discuter certaines procédures, certaines prises de décision, etc.

D'autres sessions au dispositif « classique » ne présentent pas de *live*, mais une succession d'interventions autour d'un thème. Le décor est le même, le rythme de la session se structure en boucle (une intervention – des échanges). Dans tous ces cas, non seulement on repère une distinction nette entre espace scénique et espace du public (même s'il est au même niveau, comme dans certaines salles plus petites), mais l'espace de la scène est toujours pensé en deux dimensions, en « bas-relief », comme un grand écran où prennent cependant place les corps des acteurs, sur un plan. Or, dans le cas de ce type de sessions, penser la scène dans sa profondeur pourrait contribuer à améliorer le spectacle ainsi construit : hiérarchiser les informations, les mettre en relation – de façon dynamique, revaloriser le corps des intervenants et leur mobilité dans l'espace, etc. En somme, rééquilibrer le rapport entre texte, corps et image pourrait permettre de construire un média plus complet, s'adressant à différents types de spectateurs, d'apprenants : visuels (par l'image), auditifs (par le texte organisé) et kinesthésiques (par la structuration de l'espace, les corps et les mouvements).

Dans tous les cas, c'est aussi la manière dont les intervenants se saisissent d'un cadre et d'un rituel très codifié qui fait l'efficacité d'une session « classique ». Dans une session au Théâtre Havane, le jeu des acteurs s'est avéré très différent des sessions classiques précédentes. En effet, dès le démarrage de la session, l'animateur a commencé en s'adressant de manière informelle à l'assistance, n'hésitant pas à faire des plaisanteries pour détendre l'atmosphère et amener une certaine convivialité dans la session, convivialité qu'il réitère lors de la présentation des différents membres du panel, qu'il n'hésite pas à qualifier « d'amis », allant même jusqu'à user d'autodérision, pour moquer sa pratique de l'anglais par exemple.

D'autres types de sessions tendent en outre, nous l'avons dit, à modifier certains éléments de ce modèle de base, et notamment le rapport de frontalité : elles cherchent à modifier les modalités de la communication en s'appuyant, par exemple, sur une organisation de l'espace différente, sur un déplacement de la fonction de l'intervenant, sur une modification de la place des participants. Pour informer et penser ces types de sessions à

partir du théâtre, les modèles et concepts du théâtre *performatif* semblent plus appropriés que ceux du modèle théâtral traditionnel. En effet, ici, les deux domaines du théâtre et du congrès travaillent parallèlement selon des postulats semblables : la nécessité d'intégrer physiquement le public dans le dispositif en le faisant participer, la volonté de modifier les différents éléments de la mise en scène en fonction d'objectifs précis, la nécessité de changer voire d'inverser les rôles, enfin la volonté de mettre en valeur l'interactivité et de remettre en question présumés et conventions.

Nous retrouvons ici, comme dans le théâtre performatif, un brouillage de l'identité des « rôles », une réduction de la « frontalité » et de la séparation entre la scène et la salle, une modification des marqueurs de l'espace de la parole, de l'action et du « jeu ». La scène matérialisée par une estrade tend à disparaître, le corps de l'intervenant prenant place parmi les corps des participants plutôt que derrière un pupitre, l'éclairage baignant l'ensemble plutôt que créant une focalisation sur la scène.



*Une session dans le Sharing Center :
une des intervenants est placée derrière le public, le mobilier est différent*



Une session en Room Arlequin : si le « décor » classique est installé, il n'est pas utilisé (la table et le pupitre sont inoccupés, au profit d'une mobilité des intervenants dans la salle)

Ici, l'espace n'est plus celui d'une théâtralité classique renvoyant au « drame », frontale, mais d'un véritable dispositif. Selon Arnaud Rykner :

l'espace du drame est un espace autonome, en théorie non destiné au regard public, et qui s'édifie sur cette exclusion d'un tiers. A l'inverse, le dispositif postule l'existence de ce tiers qui le fait tenir et qui le constitue comme dispositif : il y a toujours du hors (hors-scène, hors-cadre, hors-jeu, hors-texte), de l'extérieur, de l'étranger. Le dispositif délimite un espace ouvert, un espace à habiter aussi bien par les acteurs que par le public qui est invité à se l'appropriier mentalement sinon physiquement.⁷

De la même manière que la scène des arts du spectacle s'est transformée en passant d'une mise en scène pensée comme structure close à un dispositif scénique qui intègre son hors-cadre, la scène du congrès tend à être pensée comme un dispositif.

Dans les sessions dites innovantes, un espace différent peut être proposé, dans lequel les participants doivent réinventer leur place, dans un rapport différent (de proximité par exemple). L'objectif est souvent de créer une continuité avec l'extérieur, de dé-théâtraliser, en quelque sorte, le rituel de la session classique. Ainsi, si les sessions classiques du congrès peuvent être pensées comme des scènes de théâtre, les sessions innovantes (existantes et à venir) peuvent – doivent ? – être envisagées comme des théâtres performatifs. La définition de l'acte performatif selon Céline Roux semble pertinente ici : « l'acte performatif tend à proposer une invitation à produire un être-au-monde, dans un rapport dialogique entre artiste et spectateur, entre individus appartenant au

⁷ Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, entrée « Dispositif », Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.

même *socius*. »⁸. Il s'agit de créer les conditions d'un échange entre pairs (la communauté médicale concernée dans notre cas), d'un dialogue entre intervenants et participants, dans un acte (d'apprentissage) dont les effets puissent être observables et réels. Ici l'intervenant n'est plus simplement une voix (on vient « écouter » un cours) mais aussi un corps en mouvement dans un espace (on vient « écouter », « voir » et peut-être « sentir » un cours).

Nous allons nous appuyer sur un exemple de session dans le *Sharing Center*. Il s'agit d'une salle de taille réduite, organisée frontalement : des rangées de fauteuils font face à un écran géant. Un espace est dégagé entre les fauteuils et l'écran, que l'on pourrait considérer comme l'espace scénique, englobant public et acteurs. Cet espace est occupé également par plusieurs *paperboards*. Au fond de la salle se situent des mange-debout, ajoutant au lieu un aspect convivial, et proposant un autre type d'installation pour un participant situé alors au même niveau que les intervenants debout. La session prend la forme d'une discussion, animée par trois professionnels. Cette session se veut conviviale, invite au partage, à la discussion et au débat. Il n'y a pas de jeu de lumière, et rien de technique ne vient rythmer la session. Un diaporama est présent en continu sur l'écran. Les intervenants se déplacent dans toute la salle et ces déplacements viennent en quelque sorte ouvrir l'espace de la scène, le confondre avec l'espace de la salle, facilitant ainsi la prise de parole par le public. La disposition frontale de ces derniers pose cependant problème pour se déplacer, se tourner et discuter avec leurs pairs, investir cet espace commun. C'est moins le cas pour les participants répartis au niveau des mange-debout. Cette session peut faire penser au théâtre forum développé par Augusto Boal, où le public devient acteur de la pièce. Ici, la session a vite pris une tournure de discussion entre les participants et les animateurs.

Conclusion

Si la théâtralité du congrès, au niveau macro comme au niveau des sessions ou d'autres unités de base du congrès à l'intérieur ou à l'extérieur de ces sessions, contribue globalement à construire des méta-conduites pour les participants et à bâtir une certaine image à la fois de la transmission des savoirs et savoir-faire et de la communauté professionnelle de la cardiologie interventionnelle, les apports des arts de la scène peuvent contribuer à améliorer les représentations en s'appuyant sur ses outils (jeux de lumière, jeux sonores, construction dramaturgique, décors, costumes, jeu des acteurs, etc.), sans pour autant prétendre modifier cette mise en scène générale et l'image qui en découle.

Si toutes les sessions s'articulent plus ou moins fidèlement autour du modèle de base de la session « classique », en jouant sur certains marqueurs et éléments du dispositif pour aboutir à des effets concrets réels (de participation, d'interaction, de co-construction du savoir, de dispositif technique, etc.), il paraîtrait plus difficile de proposer des formats de session « en rupture », qui envisageraient de proposer des expériences de formation totalement différentes : d'abord parce que cette communauté en particulier ne s'y prête pas nécessairement, mais également car la cohérence, le succès et l'efficacité de l'ensemble semble convenir à ce type d'événement. Des innovations incrémentales, s'appliquant aux espaces comme aux performances des acteurs du congrès, peuvent cependant venir contribuer à améliorer un événement dense, riche, pluriel et dialogique.

Dans le « congrès performatif », ce qui importe c'est tout autant la qualité de l'objet que le *processus d'investissement* de cet objet. Ainsi l'intervenant comme les participants sont-ils inscrits à la fois dans un espace de réalité (matérialité des corps et actions) et un espace de virtualité (renvoi à une fiction, à des fonctions symboliques, à des représentations). Il s'agit également de « dépayser » le participant, de le placer dans une situation où il doit passer sans cesse d'un système de représentation à un autre, migrer d'un repère à un autre, jouer avec des signes instables, multiples, fluides, et par là devenir acteur de son savoir : de ce point de vue-là, le congrès joue peu avec les possibilités offertes par la mise en scène.

⁸ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, éditions L'Harmattan, Paris, 2007, p.11.