

[Aller à la navigation](#) | [Aller au contenu](#)





- [Auteur](#)
- [Mots-clés](#)
- [accueil](#) >
- [Dossiers](#) >
- [N°2 : L'accident](#) >
- [La Rupture](#) >

[La Rupture](#)

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Un espace accidenté

Le théâtre comme lieu d'exercice de la grande fonction dramatique

Table des matières

[Vol au-dessus d'un nid de coucou](#)

[Évanouissements de spectateurs, effacement du Spectateur](#)

1 Invitation m'a été faite d'introduire dans ce dossier la figure du spectateur. Je commencerai par rappeler la nécessité de distinguer deux objets de réflexion possibles : la façon dont le spectateur *vit l'accident scénique*, et l'accident qui se produit *du fait du spectateur*.

2 Du premier, nous dirons qu'il a déjà suscité de nombreux commentaires : le risque permanent du raté, du trou de mémoire, du faux mouvement, du danger imprévu étant au cœur du phénomène théâtral, les effets de cette dimension de la « performance » (le terme anglais est ici plus parlant) sur l'expérience spectatrice ont donné lieu à un certain nombre d'études, surtout depuis que le cinéma a offert aux analystes un bel élément de comparaison. Peut-être est-ce la recherche menée sur le théâtre des amateurs qui a récemment éclairé de la lumière la plus vive les conséquences complexes de la conscience permanente, chez le spectateur de théâtre, du fait qu'un grand malheur scénique était toujours possible. Lorsque j'assiste à un spectacle monté par un groupe qui a travaillé en amateur, celui qui joue, ce pourrait être moi. Ma relation à la scène est indissociable du sentiment prégnant d'observer à chaque instant une « pratique » artistique, au sens le plus concret du mot. Si ce à quoi j'assiste me semble finalement relever du domaine de l'art, ce n'est pas parce qu'une étiquette a été collée d'avance sur l'événement, mais du fait de toute une démarche dont j'aurais suivi, instant après instant, les pannes, les difficultés, les insuccès et les victoires. Cette éventualité accrue de l'accident, qui confère aux théâtres de dilettantes une distanciation structurelle et à leur public un regard naturellement double, intervient dans la redéfinition amateur de « l'acte esthétique », dans le sens où l'entend Blandine Saint Girons¹, avec des conséquences non négligeables. Évoquons-en deux, parmi les plus intéressantes : 1) plus encore que le spectacle professionnel, la séance théâtrale amateur échappe de façon modeste et insolente à la « société de contrôle » décrite par Bernard Stiegler² – mais échappe aussi, notons-le, au discours du même Bernard Stiegler, pour qui « l'amatorat » (sic) de l'ère numérique semble bien plus libérateur que le théâtral à l'ancienne ; 2) à la différence de ce qui se passe dans un spectacle professionnel où le caractère a priori performant des artistes participe de leur statut d'exception, de leur extra-territorialité symbolique (ils peuvent en effet *tout* jouer), la fragilité des amateurs interdit d'oublier leur proximité, donc leur ancrage dans l'espace proche. Le jeu amateur n'aurait-il alors par nature qu'une valeur locale, le théâtre professionnel étant pour sa part tout aussi naturellement crédité d'une valeur universelle ? Il semble que les choses sont assez différentes, que le théâtre d'amateurs développe une mimétique propre, caractérisée par le fait que l'accès à l'universel y passe toujours, plus ou moins, par les chicanes du singulier. D'où la vivacité originale de l'expérience spectatrice et du spectacle tout entier³.

3Le premier sujet ne manquerait donc pas d'intérêt, sans compter que les expériences contemporaines de jeu à la frontière de la fiction (Arpad Schilling, ou TG Stan) renouvellent remarquablement le champ d'observation. C'est pourtant à la seconde thématique, celle de l'accident impliquant un ou plusieurs occupant(s) de la salle, que nous nous intéresserons. Outre l'intérêt immédiat de cet autre type de péripéties, au moins aussi palpitant que la catastrophe scénique (chacun a en tête une série d'anecdotes qui l'ont fait frissonner, se plaindre ou s'amuser : évanouissements, malaises graves, esclandres, agitation, sonneries de téléphone ou simples ronflements bruyants), l'interrogation sur la puissance perturbatrice de l'assistance peut raviver la réflexion en cours, souvent convenue et abstraite, sur la figure du spectateur.

Vol au-dessus d'un nid de coucou

4À lire la plupart des textes consacrés au public de théâtre depuis les années 1970 et la montée en puissance de la notion de « participation », celui-ci semble avoir désormais pour principale fonction de jouer convenablement son rôle de « partenaire ». On le lui rappelle, on le lui enseigne. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi ? Toutes les codifications implicites et explicites de la représentation, dans leurs variations successives au fil des siècles, visaient à contrôler la dynamique imprévisible, donc redoutable, du public. Ce qui semble s'être récemment transformé, c'est la conception du « partenariat » unissant la salle et la scène. L'une des méthodes utilisées pour prendre avec douceur le contrôle de la situation est d'intégrer le spectateur à la machine théâtrale, de l'attacher au lieu, au groupe, à l'univers de la scène, au *back stage*, aux répétitions, de faire du public un « piblic ». Selon André Steiger, qui invente la formule, le « piblic », c'est « la masse inconstante et non-située des gens de théâtre : praticiens, critiques, spectateurs professionnels⁴ ». Dans les années 1980, Jean Jourdeuil avait épinglé le dernier membre de la liste, le « spectateur professionnel⁵ ». Depuis le modèle s'est multiplié, les sphères culturelles se sont organisées et un système de production artistique a vu le jour, dans lequel un spectacle peut vivre sans rencontrer de spectateurs étrangers à « l'espace disputationnel du monde de l'art⁶. » Parallèlement, les notions d'« assemblée » et de « communauté » – dont nous soulignerons qu'elles appartiennent davantage au champ du rite qu'à celui de la représentation dramatique – se sont banalisées dans les discours théâtrologiques ; elles traduisent un mouvement d'effacement ou d'atténuation de la distinction entre la scène et la salle. Le théâtre est décrit et vanté comme le lieu utopique d'un « commun » aussi vague que mouvant. Malgré le nombre de mots appartenant au vocabulaire politique, la véritable référence est théologique, le public se voit octroyer un rôle diffus de « participant ». Selon une tendance inverse au processus décrit il y a quelques années par Bernard Dort⁷, nous voyons se dessiner un nouveau cosmos copernicien dont le théâtre serait le centre. La représentation du temps s'accorde avec celle de l'espace : ce n'est pas le jeu dramatique qui s'inscrit dans l'histoire de la société, mais quasiment le contraire. La mémoire du public, son imagination, ne sont évoquées que parce qu'elles enrichissent le « mode d'être temporel » que serait devenu le théâtre. L'harmonie règne, sphérologique.

5De grands auteurs ont élaboré la critique de cette conception de l'événement théâtral et rappelé la nécessité, pour qu'il y ait théâtre, de maintenir une coupure symbolique entre la scène et la salle, ce qui signifie deux choses différentes et complémentaires : établir une distinction claire entre la position d'acteur et la position de spectateur ; reconnaître le caractère fondamentalement étranger du spectateur, son appartenance au monde extérieur au théâtre. Mentionnons en particulier, pour leur acuité commune et leurs styles inimitables : Ferdinando Taviani, François Regnault, Herbert Blau, Catherine Kintzler⁸. Nous-même avons analysé le modèle de la communauté théâtrale comme l'effet de la survalorisation du moment de la représentation, de la co-présence physique, par rapport à l'activité mentale, mémorielle, au suspens de la réaction. Mais si les membres de l'assistance doivent rester libres pour être des spectateurs dignes de ce nom, s'ils ne peuvent être mis en scène par les artistes-dramaturges, ni enrôlés collectivement comme soutiens dans les dispositifs communicationnels et institutionnels développés à grands frais un peu partout, la question de leur imprévisibilité, donc de leur dangerosité potentielle, se repose. L'étude méthodique, ethnographique, de représentations récentes (étude effectuée dans des salles parisiennes), l'observation d'une série d'« accidents » survenus dans ces salles permet de confirmer, s'il en était besoin, que le risque n'est pas moins grand que par le passé. Elle invite du même coup à mettre en question la façon dont la position spectatrice est aujourd'hui théorisée : au modèle communautaire, précocement vieilli, on oppose désormais l'image d'un spectateur singulier et autonome, « émancipé » – cette description ne sonne pas faux –, comparable au lecteur ou au contemplateur d'œuvres plastiques – cette suggestion-là ignore tout du théâtre, elle traite de cet art comme des autres arts, alors que chacune de ses créations est structurellement un événement social, pour le meilleur ou pour le pire. Ce que montrent les accidents qui se produisent dans les salles.

Évanouissements de spectateurs, effacement du Spectateur

6On peut répartir en trois grandes catégories les « accidents » survenant au théâtre du côté du public : ceux qui résultent du fait que le spectateur est pris par des forces plus puissantes que celles qui régissent l'assistance au spectacle (malaise, syncope, étouffement – la mort étant un cas extrême) ; ceux qui résultent de l'ignorance des règles régissant le déroulement du spectacle et variant selon les genres (déplacements ou comportements bruyants là où le calme est de rigueur, etc.) ; ceux qui résultent de la méconnaissance des fondements mêmes du théâtre et de la place spécifique qu'y occupe le spectateur (irruptions physiques ou sonores, non joueuses, dans l'aire de jeu). Ces différents types d'accidents ne suscitent pas le même trouble. Le premier, tout dramatique qu'il puisse être, ne menace pas le théâtre dans sa définition ; il peut même attester sa force d'ébranlement. Le deuxième, parfois irritant, rappelle à ceux qui les auraient oubliées les réalités de l'acculturation et la fonction de représentation politique (au sens large) qu'assume l'espace-temps du spectacle dans l'espace européen. Le troisième est le seul qui blesse le théâtre, qui le fait trembler, qui le hante. Qui le questionne sur lui-même. Il invalide brutalement tout discours sur le spectateur qui ne se demande pas *ce qui fonde* cette figure, ce qui explique qu'elle s'efface, y compris chez les membres des publics de théâtre, qui peuvent être, ailleurs, amateurs d'art plastique, de cinéma ou de musique.

7 On ne peut pas comprendre la nature de cette figure si l'on réfléchit au théâtre de l'intérieur de l'esthétique, si l'on ne revient pas à la structure théâtrale de base, décrite à plusieurs reprises par Élie Konigson, historien, spécialiste du Moyen-Âge et de la Renaissance⁹. Celle-ci comporte quatre composantes : un certain espace distingué — matériellement ou par convention tacite — de l'espace social (« L'espace de jeu, écrit Élie Konigson, est intermédiaire entre l'espace familial de la ville et l'espace lointain, inconnu ») ; un acteur — qui n'est pas un simple conteur : le mot implique la construction, autour de la figure fictive, d'un univers lui-même fictif ; une narration dramatisée — qu'elle s'exprime ou non dans un texte joué ; un spectateur, qui se tient devant l'aire de jeu, se distinguant clairement du passant volatile et acceptant le pacte fictionnel initial. À l'intérieur d'un schéma qui n'est pas binaire mais ternaire (la ville, la scène, le hors scène), l'acteur est défini comme « le messager du monde urbain vers les zones intermédiaires de l'aire de jeu » ; le spectateur, de son côté, a pour rôle de « garder » le « réel ». Le « réel », c'est la structuration sociale du temps : le rythme de la journée et de la nuit, le calendrier annuel, la mémoire du passé transcrite par l'histoire ; c'est l'organisation sociale de l'espace : la topographie de la ville (avec ses demeures, ses places, ses bâtiments) et, plus largement, la géographie. Ce « réel », culturellement organisé, intègre naturellement des éléments mythiques. On ne peut parler d'opposition entre l'irréel absolu de la scène et le réel absolu des spectateurs. Ce qu'Élie Konigson appelle la « fonction dramatique » (la cité se fonde et se restaure symboliquement par une mise en œuvre contrôlée de la fiction dramatisée), étroitement associée « aux autres fonctions génériques que sont les fonctions d'échange et de législation », détermine deux modes d'inscription visibles dans le monde : celui de l'acteur et celui du spectateur. « Dans ce système de type relationnel, le spectateur n'est pas tant là pour voir et entendre que pour représenter : il a un statut comparable à celui de l'acteur¹⁰. » Ainsi, le théâtre est un système de représentations complémentaires. Si l'acteur est le « messager » de la ville vers les mondes invisibles, le spectateur aussi est un intermédiaire, d'une façon fort différente. Car il agit dans les deux sens : de la cité à la scène, mais aussi dans le sens inverse, entre la scène et la cité. « Un temps, tantôt fabuleux, tantôt familier, transforme le spectateur, à son tour, en médiateur. »

8 Malgré les profondes transformations qui ont affecté la vie théâtrale et la relation du théâtre à la cité (résumons-les rapidement : l'apparition du professionnalisme, la formation d'un domaine public et la division du public en groupes identifiables, la montée des valeurs de l'intimité, l'inscription du théâtre, réorganisé autour de la mise en scène, parmi les arts nobles, la marginalisation du théâtre à l'intérieur de la vie sociale), il n'y a pas eu disparition de la fonction représentative, médiumnique et médiatrice du spectateur, mais une transformation, et en particulier une individualisation, de l'exercice de cette fonction. Ce qui a été bouleversé, ce sont les formes de transmission du système de délégation dans lequel s'intègre ce rôle : le théâtre ne colore plus autant qu'avant la vie sociale, l'école ne transmet plus les bases du théâtre aussi généralement qu'avant, les pratiques amateur vivent une renaissance, mais elles ont connu un assez long sommeil. Or, il faut, pour être au théâtre en sachant ce que l'on y fait, ne pas tout ignorer de ce « texte » anthropologique¹¹, s'entrevoir comme un élément d'une sorte de constellation de passeurs et de médiateurs, déployée dans le temps très long dont parlent architecturalement les grandes salles historiques, quelques bâtiments inspirés et les spectacles des artistes, allier le regard et l'éloignement, le trouble et la distance à l'égard de ce trouble. L'accident le plus traumatique qui puisse arriver dans les salles est celui par lequel se révèlent soudain la fragilité et le prix de cette construction de fiction.

Notes

¹ *L'Acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008.

² « Aujourd'hui, écrit-il, dans les sociétés de modulation que sont les sociétés de contrôle, les armes esthétiques sont devenues essentielles [...] : il s'agit de contrôler ces technologies de l'aïsthesis que sont par exemple l'audiovisuel ou le numérique, et, à travers ce contrôle des technologies, il s'agit de contrôler les temps de conscience et d'inconscient des corps et des âmes qui les habitent, en modulant par le contrôle des flux ces temps de conscience et de vie. » *De la misère symbolique*, Tome 1, *L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, pp. 19-20.

³ Je me permets de renvoyer à un article publié dans une revue aujourd'hui disparue, Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un acte artistique partagé », in *Théâtres en Bretagne*, n^{elle} série, n° 5, *Le théâtre en amateur*, Saint-Brieuc, 1^{er} trimestre 2000, pp. 4-7.

⁴ Texte de présentation de la « conférence iconoclaste » d'André Steiger : « Public et piblic - l'accès de fixation ou le clou du spectacle », Genève, Théâtre St-Gervais, 14 mars 2005.

⁵ Jean Jourdeuil, « Une utopie raisonnable : le spectateur-spectateur », in *Théâtre/Public*, n° 55, Le rôle du spectateur, mars 1984, p. 39.

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, P.U.F, coll. « Les Essais du collège international de philosophie », 2000, p. 53.

⁷ Bernard Dort, « Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance », in *Encyclopædia Universalis*, Supplément II, coll. « Les enjeux », 1984, réédité dans *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 243-275.

⁸ Respectivement : « Les deux visions », in E. Barba, N. Savarese, *Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries Contrastes, 1985 ; « Le visiteur du soir », in *Le Spectateur* (recueil d'articles, 1967-1986), Beba/Nanterre Amandiers/Théâtre national de Chaillot, 1986 ; *The Audience*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990 ; plusieurs articles proposés sur le blog Mezetulle, en particulier « [Nicomède de Corneille, la vertu admirable de l'œil sec](#) » [mise en scène Brigitte Jaques, Théâtre de la Tempête]. Mis en ligne le 27 janvier 2008, consulté le 6/12/2009.

⁹ Élie Konigson, « Diviser pour jouer », in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 11, Paris, P.O.L, printemps 1994, pp. 42-49. Voir aussi « Genèse de l'image sur scène », in *La scène et les images*, Les Voies de la création théâtrale, vol. 21, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle », 2001, pp. 32-34.

[10](#) É. Konigson, « Le spectateur et son ombre », in *Le Corps en jeu*, études et témoignages réunis et présentés par Odette Aslan, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle / Spectacles, histoire, société », 1993, p. 184.

[11](#) Selon le mot de Pierre Legendre (*De la société comme texte*, Paris, Fayard, 2001). On peut aussi parler d'une culture de la theoria (Jean-François Mattéi, *Le regard vide*, Paris, Flammarion, 2007).

Pour citer ce document

Marie-Madeleine Mervant-Roux, «Un espace accidenté», *Agôn* [En ligne], La Rupture, N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>.

Quelques mots à propos de : [Marie-Madeleine Mervant-Roux](#)

Directeur de recherche (CNRS) et chargée de cours à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (Études théâtrales). Courriel : Mervant-roux@ivry.cnrs.fr

[Retour au sommaire](#)

[Article suivant](#)

- [Présentation de la Revue](#)
- [Laboratoires de recherche](#)
- [Dossiers](#)
 - [N° 5 : L'entrée en scène](#)
 - [N°4 : L'objet](#)
 - [N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie](#)
 - [N°2 : L'accident](#)
 - [N°1 : Interstices, entractes et transitions](#)
 - [N° 0 : En quête du sujet](#)
 - [HS n° 1 : Mettre en scène l'événement](#)
 - [N°6 : La Reprise](#)
- [Enquêtes](#)
- [Critiques](#)
- [Entretiens](#)
- [Points de vue](#)
- [Portraits](#)
- [Processus de création](#)
- [Actualités](#)

[édité par Lodel](#) | [accès réservé](#) | [Informations légales](#) | [Plan du site](#) | [RSS](#)