

## S'ÉMANCIPER DU [CONCEPT DE] SPECTATEUR

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Séminaire NoTHx, Nanterre-Amandiers – 16.12.2016

### *Note liminaire :*

*Il ne m'a pas semblé vain de publier aujourd'hui, en 2021, le texte de mon intervention, quatre ans après la séance du séminaire NoTHx organisée autour du travail de Daria Deflorian et Antonio Tagliarini<sup>1</sup>. La situation créée par la pandémie et la fermeture des salles de spectacles a entraîné une revitalisation des interrogations sur la relation du théâtre à ceux qu'il prétend toucher, sans invalider à mes yeux la piste de réflexion que j'avais proposée. Au contraire. À la reprise de mes notes de 2016, j'ai ajouté un exergue (quelques lignes d'un texte rédigé en 2020 pendant et après le premier confinement par un metteur en scène d'expérience) et un bref commentaire final. Je dédie cet exposé à Élie Konigson, décédé en août 2020.*

En repensant à mes réflexions sur la possibilité de remettre le théâtre à sa juste place – c'est-à-dire dans la vie de « tous les Français » –, je suis de plus en plus convaincu que, pour le théâtre, défendre une expérience démocratique réelle n'advient pas sans un partenariat avec ce qu'il appelle « son public ». Le théâtre, s'il a l'ambition de redevenir un art quotidien, ne se renouvra pas en se comparant seulement à lui-même. [...] Qui veut sérieusement rénover l'art théâtral et sa fonction sociale aurait tout intérêt à étudier les formes très diverses que revêt le jeu théâtral qui se déploie en dehors des grandes institutions, c'est-à-dire les formes du théâtre amateur. Qu'il s'agisse dans le théâtre amateur d'un « public qui joue », comme le disent certains « professionnels » d'un ton condescendant, est ce qui le rend si intéressant.

Matthias Langhoff<sup>2</sup>

Après avoir consacré dix années de recherches doctorales, de 1986 à 1996, aux spectateurs de théâtre – et non aux publics du théâtre, comme on le faisait jusque-là<sup>3</sup> – j'ai éprouvé le besoin, une décennie après la soutenance, de formuler et d'analyser dans un nouvel ouvrage la gêne que j'éprouvais devant l'importance croissante, au sein des études théâtrales, de ce qui était rapidement devenu une figure théorique majeure, la figure du « spectateur », et devant la place grandissante accordée à cette

---

<sup>1</sup> Un article issu de cette intervention a été publié en portugais dans une revue brésilienne : « Emancipar-se do [projeto contraprodutivo de identificar o] espectador », trad. Silvia Fernandes, *Sala Preta*, vol. 17, n° 1, 2017, p. 420-428. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/134176>

<sup>2</sup> Extrait de l'« Addendum » au « Monologue en zone rouge », lui-même suivi d'une « Conclusion », textes mis en ligne pendant la pandémie, en juillet et août 2020. L'avant dernière phrase est une citation de Brecht. <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/180820/matthias-langhoff-addendum-au-monologue-en-zone-rouge>

<sup>3</sup> Intitulée « Le lieu d'où l'on regarde : l'autre pôle du théâtre », la thèse a donné lieu à une publication : *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle, 1998.

figure dans les documents de présentation des théâtres et des festivals<sup>4</sup>. Je détaillais par exemple sa remarquable montée en puissance dans les textes programmatiques du Festival d'Avignon de 1947 à 2000. En quoi cet intérêt généralisé et fondamentalement bienveillant pour ce qui avait constitué mon objet d'étude avait-il pu me paraître inquiétant ? Sur quoi se fondait le sentiment d'avoir involontairement favorisé un phénomène nocif ?

## LE SPECTATEUR PHAGOCYTÉ

La thèse devait tenter de répondre à la question que m'avait proposée Denis Bablet, directeur du LARAS (Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle) du CNRS : le spectateur était-il vraiment le « quatrième créateur » du spectacle, comme l'affirmait Meyerhold, d'autres metteurs en scène le décrivant à la même période en « premier partenaire de l'acteur » ? Si oui, comment montrer scientifiquement la réalité de cette « création » ? Comment la décrire ? Comment mesurer son effet dans l'événement théâtral ?

S'intéresser au spectateur, et non au public, signifiait pour Denis Bablet un abandon des méthodes sociologiques (les enquêtes quantitatives) au profit d'autres approches, qui ne pouvaient être selon lui ni celle de la psycho-physiologie, déjà expérimentée avec ses limites, ni celle de la sémiologie, dont l'âge d'or touchait à sa fin. Ayant adopté assez vite, de façon plus intuitive que réfléchi, une méthodologie d'étude de terrain, ayant choisi volontairement un corpus de spectacles où la salle, assise et muette, n'était pas censée faire autre chose que regarder et écouter, ayant observé des séries de représentations de la dizaine de productions sélectionnées et mis au point un protocole pour ces observations (incluant la réalisation d'enregistrements audio et l'usage de questionnaires artisanaux très différents de ceux des sociologues), progressant lentement de découverte en hypothèse et d'hypothèse en vérification, j'ai pu finalement décrire comment les assistances successives d'un même spectacle, compositions hétérogènes et mouvantes d'expériences fondamentalement intimes, « résonnaient », chaque fois différemment, à ce spectacle, comment elles en précisaient et modulaient ce que j'appelais « le sens non dit », toujours suspendu, en intervenant, la plupart du temps inconsciemment, sur le rythme, sur la tonalité, sur l'intensité, c'est-à-dire sur la matière même de l'événement théâtral. Et ceci de façon parfois destructrice, souvent soutenante, exceptionnellement « créatrice », pour reprendre le mot de Meyerhold.

En montrant la contribution de chaque membre de l'assistance à la définition ultime et toujours unique de chaque représentation, j'avais répondu, au moins en partie, à la question posée, mais ce faisant, j'avais peut-être involontairement contribué à la

---

<sup>4</sup> Ce deuxième ouvrage s'appelait *Figurations du spectateur* (L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2006).

gestation d'un monstre théorique que je voyais désormais irrésistiblement grandir : le « spectateur-acteur », le « spectacle ».

Le caractère monstrueux de cette créature venait de ce qu'elle semblait appartenir de façon organique à l'univers théâtral. L'annexion du spectateur par la sphère esthétique, qui suscitait beaucoup d'enthousiasme et s'accordait à certaines formes nouvelles, « participatives », de la création, m'apparaissait en effet incompatible avec la structure de base du théâtre dans sa version occidentale telle que l'anthropologie historique l'avait mise au jour (j'y reviendrai) : une séparation tranchée entre l'aire de jeu – prolongée par l'arrière-scène invisible de la fiction, d'une part, et l'aire du regard sur le jeu – constituant de son côté une sorte d'avant-poste de l'espace urbain, d'autre part, les relations entre ces quatre espaces étant assurées par les deux figures intermédiaires qu'étaient, sur des modes différents, l'acteur et le spectateur<sup>5</sup>. J'avais pu vérifier l'efficacité de cette structure clivée : les créations les plus puissantes, celles qui suscitaient chez les spectateurs une émotion et une intelligence dont témoignaient à la fois les réponses aux questionnaires (individuelles) et les enregistrements audio (permettant d'entendre l'événement collectif), étaient le fait d'artistes qui maintenaient entre la scène et la salle une barrière infranchissable et répartissaient clairement les fonctions : l'action d'un côté, l'écoute, au sens large, de l'autre<sup>6</sup>. Là où les comédiens se mêlaient physiquement aux spectateurs, créant savamment une illusion de participation, la frontière symbolique n'en était que plus stricte et plus affirmée<sup>7</sup>. Que s'était-il passé pour que le caractère discontinu du dispositif soit gommé au profit du caractère collectif de l'événement ? J'ai entrepris de reconstituer l'histoire des figurations du spectateur de théâtre depuis les années 1950, période où celui-ci était devenu un protagoniste de la pensée théâtrale, ce qui, soulignons-le, avait déjà suscité quelques interrogations<sup>8</sup>. C'est à la fin des années soixante qu'un tournant est observable dans les discours, il concerne l'ensemble du champ occidental. Dans le numéro de *tdr* (*the drama review*) du printemps 1968, dédié par Richard Schechner à l'« Environmental Theatre », le psychanalyste Donald Kaplan est le seul à défendre le modèle frontal et la « passivité » physique de l'assistance, qui selon lui recrée fructueusement l'« inactivité alerte » de l'infans décrite, avant Daniel Stern, par le psychologue René Spitz<sup>9</sup>. Dans le sillage du mot « performance », celui de « participation », qui désigne en ce cas l'intervention directe du public dans

<sup>5</sup> Voir les travaux d'Élie Konigson et en particulier la synthèse proposée dans « Diviser pour jouer », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 11, dossier « Le spectateur », Paris, P. O. L., printemps 1994, p. 42-49.

<sup>6</sup> « En 1978, quand nous avons joué *La Classe morte* à Rome, le public nous criait : "Mais qu'est-ce que nous allons faire ?" Je répondais : "Rien". » Tadeusz Kantor, « L'endroit lié à la vie », in Gaëlle Breton, *Théâtres*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989, p. 15.

<sup>7</sup> « Sans partager ses idées, je pense néanmoins comme Grotowski, que le public ne doit pas modifier le spectacle ». Ariane Mnouchkine, entretien reproduit dans *Différent le Théâtre du Soleil*, supplément à *Travail théâtral*, Lausanne, La Cité, février 1976, p. 15.

<sup>8</sup> Celles de Jean Vilar par exemple : « La notion de spectateur et de public est une notion fautive, un sujet impraticable, une mauvaise abstraction si on ne met pas en cause aussitôt avant l'auteur, avant le comédien, avant l'organisateur, la notion de société. » « Du spectateur et du public », in *Théâtre et collectivité*, communications présentées par André Villiers, Paris, Flammarion, 1953, p. 109-115.

<sup>9</sup> Donald Kaplan, « Theatre Architecture : A Derivation of Primal Cavity », *tdr. the drama review*, vol. 12, n° 3, New York, printemps 1968, p. 105-116. Voir aussi *L'assise du théâtre*, p. 50-51. Richard Schechner, en accord avec Victor Turner, tend à gommer la différence entre rite et théâtre réunis sous la notion de « performance ».

l'événement, progresse rapidement, suscitant une interrogation sur le mode d'activité ordinaire du spectateur. La question que me proposait Denis Bablet s'inscrivait dans ce contexte. À la fin des années 1980, les figurations du spectateur se partageaient en deux catégories : celles qui affirmaient l'autonomie de celui-ci par rapport au théâtre, comme le « visiteur du soir » évoqué par un autre psychanalyste, François Regnault<sup>10</sup>, et celles qui le montraient en protagoniste-bis, comme le « joueur en puissance » du praticien-philosophe Denis Guénoun<sup>11</sup>. Les secondes l'ont nettement emporté sur les premières dans le champ médiatique et dans l'imaginaire moderne du théâtre, au point que l'on a pu croire à un changement de paradigme. Le public réel, lui, s'uniformisait de plus en plus. Le « pibluc » – un néologisme du metteur en scène André Steiger désignant « la masse inconstante et non située des gens de théâtre : praticiens, critiques, spectateurs professionnels » – tendait à remplacer les assistances extérieures à « l'espace disputationnel du monde de l'art <sup>12</sup> ». Au début des années 2000, on vit surgir, signées par quelques metteurs en scène européens, des visions animales de salles de théâtre, « images d'artistes » de la crise désormais patente de la condition spectatrice observée par plusieurs théoriciens<sup>13</sup>. Les lapins noirs à taille humaine, identiques et sinistres, installés en 2003 par Romeo Castellucci dans les fauteuils du Hebbel Theater de Berlin, puis en 2005 dans ceux du Théâtre d'Avignon, semblent avoir touché beaucoup de ceux qui les ont vus, indépendamment du spectacle lui-même. Cette bribe de cauchemar leur disait probablement quelque chose : le théâtre avait survécu à la disparition des hommes, mais il ne s'agissait que d'un faux-semblant *parce qu'il n'y avait plus de vrais spectateurs*, seulement une assistance *factice*. Les clones composant cette masse décérébrée étaient les successeurs terrifiants des « Kaninchen » (lapins) décrits par Heiner Müller en 1977 pour croquer ce que nous appellerions en français le moutonnisme de consommateurs culturels ne représentant plus rien, ne pesant plus rien en face du « boa » scénique<sup>14</sup>.

Je tirai de cet examen lexical, rhétorique et iconographique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle une première conclusion : plus on met le spectateur en lumière, au propre et au figuré, plus on le place en tant que tel au centre du processus théâtral, plus on lui octroie un rôle officiel dans le spectacle, plus il se défait en tant que spectateur, lorsqu'il ne déserte pas, le théâtre risquant finalement d'en mourir<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> « Le visiteur du soir », in *Le spectateur*, Paris, BEBA, Nanterre/ Amandiers, Théâtre national de Chaillot, 1986, p. 170.

<sup>11</sup> *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, coll. Penser le théâtre, 1997, p. 166.

<sup>12</sup> Expression de Jean-Marie Schaeffer (*Adieu à l'esthétique*, 2000, p. 53).

<sup>13</sup> Dont Denis Guénoun : « Il n'y a plus guère de place, dans les procédures de notre théâtre, pour l'instance du spectateur. » *Le théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 160. L'auteur note que les apprentis comédiens sont légions mais que les spectateurs se raréfient.

<sup>14</sup> Voir « Le lapin et le boa », extraits d'un entretien avec Heiner Müller et Matthias Langhoff, in *Langhoff*, Odette Aslan dir., Les voies de la création théâtrale, vol. 19, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle, 1994, p. 92.

<sup>15</sup> La mise en avant du terme « spectateur » m'avait embarrassée dès la publication de ma thèse. Je ne voulais pas que celui-ci apparaisse dans le titre de l'ouvrage. Il m'a été imposé – dans le sous-titre – par l'éditeur. Le terme était déjà « vendeur ». Combien de fois ai-je ensuite entendu mentionner « *L'assise du spectateur* »...

## LA LEÇON DE L'HISTOIRE. LE SPECTATEUR « MÉDIUM » ENTRE LA VILLE ET LA SCENE

Pour reprendre la formule célèbre de Peter Brook, le spectateur « est là et, en même temps, il n'est pas là »<sup>16</sup>. Le figer dans sa seule apparence visible (« il est là ») en oubliant l'autre affirmation (« il n'est pas là ») c'est ne rien comprendre à sa position. Évoquer celui qui, un jour, est venu passer une heure ou deux au théâtre en lui accolant l'étiquette définitive de « spectateur », revient à le considérer *du point de vue du théâtre* et conduit insensiblement à ne plus le considérer que de ce seul point de vue. Et c'est bien ce qui s'est passé, l'évidence apparente du terme choisi l'ayant fait la plupart du temps adopter sans méfiance. Le contexte s'y prêtait. Impatientes de s'autonomiser des autres disciplines, les études théâtrales ont eu tendance, dans les années 1970, à privilégier la dimension esthétique de leur objet et à le penser à partir des œuvres scéniques, en relation étroite avec des artistes et des praticiens, oubliant que si le théâtre est en quelque sorte un monde à lui tout seul, son existence dépend largement de conditions externes qui ne sont pas principalement d'ordre esthétique et qu'il n'a en réalité de sens qu'à l'extérieur de lui. En négligeant les dimensions non artistiques du fait théâtral, elles fragilisaient involontairement l'art du théâtre. Le déclin social de celui-ci, encore accentué aujourd'hui alors que l'on assiste à une énième réinvention de ses formes et de ses initiatives en direction de ses publics potentiels, suscite une nouvelle vague de réflexion, qui se veut souvent politique mais, paradoxalement, alors qu'elle critique souvent « l'institution », ne se réfère guère à l'histoire longue de cette pratique dans sa dimension institutionnelle, seule susceptible d'éclairer sa fonction dans une société qu'elle a contribué à définir autant que celle-ci l'a définie.

Le théâtre, comme le double sens usuel du mot l'indique, n'est pas qu'une suite de spectacles, il est aussi le lieu où ceux-ci se donnent, un espace urbain particulier, à la fois inscrit dans la vie sociale et extérieur à cette vie puisque fonctionnant en partie selon ses lois propres. Ce trait étrange, qui le distingue de tous les autres arts, comment a-t-il pu se mettre en place ? Le développement en Europe, entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, d'une importante activité théâtrale après une longue disparition, est expliqué par l'historien Élie Konigson comme l'effet, dans les villes préindustrielles, de ce qu'il appelle une « fonction dramatique », qualifiée de « générique », à l'instar des deux grandes fonctions « d'échange et de législation »<sup>17</sup>. Cette hypothèse se fonde d'abord sur le fait que, dans ces villes, certains espaces sont « dramatisés », en amont de toute pratique théâtrale spécifique, laquelle s'organisera à partir d'éléments de cette « mise

---

<sup>16</sup> Peter Brook, *L'Espace vide*, trad. de C. Estienne et F. Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Seuil, 1977, p. 76.

<sup>17</sup> Voir « Marges et lisières du jeu théâtral », in *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société, 2004, p. 16-22. É. Konigson se réfère aux spécialistes de géographie humaine définissant la ville par ses « fonctions », qui la distinguent de la simple agglomération.

en scène de la vie quotidienne<sup>18</sup> » : le tréteau, la *sedes* [le siège], le rideau)<sup>19</sup>. De même, elle s'installera dans des lieux qui seront prêts à l'accueillir : la place, la cour, la salle dans la demeure<sup>20</sup>. Le jeu religieux, de nature rituelle, trouvera dans l'espace urbain les conditions favorables à sa métamorphose. À l'intérieur de l'église, il y avait des officiants et des fidèles, pas de spectateurs. « C'est le cadre urbain et le milieu social urbain qui permirent l'état initial de la *représentation*<sup>21</sup>. »

Le cadre pertinent pour définir le spectateur, explique Élie Konigson, n'est donc pas le théâtre mais la ville. Dans ce cadre, le processus de co-création mutuelle de celui qui joue et de celui qui assiste au jeu, faisant exister ensemble une « scène » au sens où l'entend Pierre Legendre<sup>22</sup>, signifie la construction de *deux* figures inédites, car si assumer l'état de comédien est périlleux, assumer l'état de spectateur ne va pas de soi, étant donné le mouvement anti-théâtral puissant dans la période. Si le premier se fait le « messager du monde urbain vers les zones intermédiaires de l'aire de jeu » (entre le « monde familial » et le « hors-scène inconnu »), le second, qui le regarde et « entrevoit les mondes impossibles arpentés, racontés par son délégué sur scène » devient lui-même un « médiateur » entre le théâtre et la ville, ville qu'il « incarne » en face de l'aire de jeu<sup>23</sup>. Pour le chercheur qui reconstitue sur archives l'histoire du théâtre, « [c]e que le cadre – en tant qu'espace relationnel – suggère et ce que l'état de la société laisse supposer, ce sont des situations de participation, de fusion, de délégation, de répartition des rôles théâtraux-sociaux et non pas une simple opposition acteurs-spectateurs<sup>24</sup> ».

Alors que l'intérêt de plus en plus grand pour la figure spectatrice avait paradoxalement contribué à la fermeture des études théâtrales sur elles-mêmes et à la fermeture du théâtre sur lui-même, la proposition konigsonienne m'est apparue dans toute sa force : ce qui s'était perdu, avec l'indifférenciation croissante (dans les discours au moins) entre le théâtre et le rite, c'est la conscience de la nature « théâtre-sociale » du rôle *de chacun des deux* participants, défini dans un espace civilisationnel bien plus large que le lieu concret de leur rencontre. Chez l'acteur, il consiste à assumer la fonction d'explorateur de l'inconnu ; chez celui qui se fait, un moment, spectateur, il consiste à s'ouvrir aux univers imaginaires du tréteau sans cesser de « représenter » en face de celui-ci la réalité qui est la sienne, sans cesser d'être, selon l'expression de Konigson, le « gardien du réel ». Il ne s'agit pas pour lui de garder la cité *contre* la

---

<sup>18</sup> L'ouvrage d'Erving Goffmann était paru en 1959. S'il reprend la formule de l'auteur, É. Konigson n'adhère pas à son approche psychologisante.

<sup>19</sup> « Les objets de représentation au théâtre (XV-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1996, n° 14/2, pp. 189-199.

<sup>20</sup> Élie Konigson, « Espaces dramatisés », *Ligéia. Dossiers sur l'art*, n° 73-76, *Art et espace*, janvier-juin 2007, p. 76-80.

<sup>21</sup> « Diviser pour jouer », *op. cit.*, p. 43. « état initial » ? Il y avait eu du théâtre en Europe mais il s'était décomposé à l'aube du Moyen-Âge. Il s'agit d'une nouvelle genèse.

<sup>22</sup> « [T]oute société, pour exister, transpose et transcende *un lieu logique vide* en en faisant le lieu d'ombre et de ténèbres que nous appelons une scène, où va s'écrire l'équivalent d'un scénario, le discours des images qui portent le fonctionnement institutionnel ». *De la Société comme Texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Fayard, 2001, p. 24.

<sup>23</sup> « Diviser pour jouer », *op. cit.*, p. 46

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.43.

fiction, mais *face* à la fiction, en un processus si complexe qu'Élie Konigson peut parler de figure « chamanique<sup>25</sup> ». Si cette fonction-là n'est plus tacitement vécue, tacitement reconnue, l'équilibre est rompu, et le théâtre menacé.

## LE CARACTÈRE AVEUGLANT DU TERME « SPECTATEUR »

La lecture en 2008 de l'article de Jacques Rancière « Le spectateur émancipé<sup>26</sup> », qui revenait sur la crise de la condition spectatrice évoquée plus haut et partait, avec pertinence et acuité, du constat d'une « inégalité » entre la scène et la salle, m'a confirmé que le mot « spectateur », utilisé dans le champ théâtral, pouvait fonctionner comme un leurre, empêchant en l'occurrence le philosophe – et une bonne part de ses lecteurs – de voir où se situait, dans ce champ, le véritable problème. Si l'article ne sonnait pas juste pour des spécialistes de cet art<sup>27</sup>, c'est sans doute à cause de la méconnaissance dont il témoignait, tant de l'histoire du théâtre que des écrits sur le théâtre. Ce qu'il prétendait révéler, par exemple, – la position « classique » du spectateur, apparemment passive, ne l'est pas – avait déjà été dit et écrit par nombre de praticiens-penseurs et nombre d'essayistes et de théoriciens, et plusieurs de ses propos étaient inexacts ou discutables. Mais le sentiment de porte-à-faux venait surtout, me semble-t-il, du fait que l'analyse ne distinguait pas, refusait même de distinguer l'assistance au théâtre des autres formes de fréquentation de l'art, identifié pour l'essentiel aux arts visuels. Comment réfléchir au spectateur sans tenir compte de la dimension collective d'un événement qui, avant d'être artistique, constitue un « phénomène éminemment social<sup>28</sup> » ? Cette question, attendue, était anticipée par l'auteur, mais formulée de telle façon que la réponse ne réglait rien. Empruntant au texte de présentation de la Sommerakademie qui l'accueillait la phrase selon laquelle « [l]e théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif », ne tiquant pas sur l'usage du mot « public » et faisant comme si « collectif » signifiait forcément « communautaire », il pouvait facilement démonter l'illusion romantique « de la communauté comme présence à soi » et récuser la prétendue « essence d'action communautaire » du spectacle théâtral. Or si la notion de communauté, associée à celle de « commun » et complétée par celle d'« assemblée », a eu un certain succès dans les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, en particulier chez les philosophes voyant dans le théâtre le lieu du lien<sup>29</sup>, elle ne fait pas partie des concepts

---

<sup>25</sup> « Le spectateur et son ombre », in *Le corps en jeu*, Odette Aslan (dir.), Paris, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle/ Spectacles, histoire, société, p. 189.

<sup>26</sup> Premier texte d'un ensemble réuni sous un intitulé identique : *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 7-29.

<sup>27</sup> Il a suscité quelques réserves. Voir par exemple Bérénice Hamidi-Kim, « *Le Spectateur émancipé* ou la mort du théâtre critique », in Adnen Jdey, *Politiques de l'image. Autour des travaux de Jacques Rancière*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2013, p. 133-150.

<sup>28</sup> Denis Bablet [LARAS], dans une synthèse souvent citée, « Analyser la communication théâtrale », in *Le CNRS et la communication*, Paris, CNRS, 1984, p. 38.

<sup>29</sup> Voir par exemple *L'Assemblée théâtrale*, les éditions de l'Amandier, 2002. Ces positions sont parfois explicitement rattachées à celles de Victor Turner et Richard Schechner. « Pour Turner, le théâtre est l'équivalent industriel du rituel dans les sociétés non industrielles, une forme dominante du "miroir" culturel et esthétique dans lequel il atteint un certain degré d'autoréflexivité. » Jack Goody, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des*

majeurs de la pensée théâtrale et ne correspond pour les historiens qu'à la situation pré-théâtrale. L'événement collectif change ensuite de nature et se caractérise par une double division : la première, déjà évoquée, sépare le jeu du regard sur le jeu. Non seulement elle n'est pas un défaut du dispositif auquel il faudrait mettre fin, mais c'est ce qui lui confère sa dynamique. C'est ainsi qu'elle sera perçue et entretenue jusqu'à aujourd'hui, même si le rêve de l'unité scène-salle hante parallèlement toute l'histoire du théâtre. Brecht ou Artaud, évoqués par Jacques Rancière, n'ont jamais rêvé de supprimer le pôle de l'écoute. La deuxième division, observable dès le stade médiéval – contrairement aux mythes qui courent encore sur le sujet –, est celle qui fragmente, côté public, la « communauté urbaine » en groupes sociaux : le spectacle est payant et toutes les places ne se valent pas. Ce découpage de l'assistance semble s'être transformé lui aussi en fait de structure : au XX<sup>e</sup> siècle, l'homogénéisation volontariste des salles, réalisée au nom de l'idéal démocratique, se conclura par un constat d'échec, les spectateurs ayant apparemment besoin que la variété des regards possibles soit inscrite dans l'architecture. Quant au collectif qui se recrée durant l'événement théâtral par l'assistance commune au spectacle, il a pour caractéristique de se fonder sur la suspension momentanée de toute appartenance, du fait de l'adhésion à la position en partie imaginaire et éphémère de spectateur. Si le diagnostic qui fonde l'article de Jacques Rancière – il y a un problème, aujourd'hui, au théâtre, avec le spectateur, et ce problème concerne la démocratie – est pénétrant, si pénétrant qu'il suffit à expliquer l'adhésion des lecteurs, le texte qui suit n'offre ni une analyse pertinente, ni – à fortiori, de propositions convenables. C'est que l'auteur se trompe d'ennemi. Le problème n'est pas que le spectateur soit fatalement soumis, dans le dispositif théâtral tel qu'il est, à l'action d'œuvres trop puissantes pour lui (on pourrait alors imaginer de revoir la position spectatrice elle-même), le problème est qu'il a perdu ce qui constituait la grandeur de sa position. Il s'agit donc de la rétablir, de façon à ce que la salle et la scène puisse retrouver leurs pouvoirs respectifs, lesquels ne seront pas diminués, mais augmentés par les créations qui s'imposeront par leur qualité. Si Jacques Rancière ne choisit pas le cadre de réflexion qui convient, c'est sans doute à cause de son indifférence à la dimension institutionnelle du social, ou plus exactement à la façon dont il considère les institutions. De son point de vue, la position spectatrice héritée (consistant à regarder et écouter, ne jamais faire que cela à l'intérieur de l'événement théâtral) relève forcément d'une « police » figée et aliénante. Ainsi, pour agir contre l'instauration autoritaire supposée d'une communauté unificatrice (dont en réalité peu de créateurs ont eu le projet) et pour favoriser le libre développement des expériences individuelles des spectateurs (qui constitue déjà l'ordinaire du théâtre), Jacques Rancière propose, en quelques lignes rapides qui restent imprécises, une « nouvelle scène de l'égalité » où les « performers » seraient aussi « spectateurs », les uns et les autres échangeant leurs rôles en un mouvement fluide et continu<sup>30</sup>. Ce programme de

---

*images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, La découverte, coll. Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales, 2003 [1997], p. 147.

<sup>30</sup> Cette description fait irrésistiblement penser aux formes épinglées par Yves Michaud quelques années auparavant. « Nous ne sommes plus face à des œuvres mais installés dans la distraction, plongés dans la relation. » *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Hachette Littératures, Pluriel, 2003, p. 118. Ce



dilution des règles du spectacle se fonde sur une proposition plus générale, formulée dans un autre texte du recueil : « Il n’y a pas de monde réel qui serait le dehors de l’art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l’esthétique et l’esthétique de la politique. Il n’y a pas de réel en soi [...], le réel est toujours l’objet d’une fiction [...] »<sup>31</sup>. C’est vrai (ce sujet a été travaillé en particulier par Jean-Marie Schaeffer et Thomas Pavel), mais c’est faux en ce qui concerne le théâtre, ou, plus exactement, dans le cas du théâtre, la modulation de la fiction s’organise d’une façon particulière. Nous l’avons vu, celui-ci ouvre dans la ville un espace *à part*, qui possède ses propres règles pour ce qui concerne la relation au fictif, et n’obéit pas aux lois de l’espace social ordinaire, espace du « réel », même s’il est traversé, lui aussi, de fictions. Il y a bien un dehors du théâtre, et cela ne va pas sans conséquences : le public doit être initié à ces autres règles, c’est-à-dire aussi aux plaisirs auxquels elles permettent d’accéder, sans quoi il risque de ne rien comprendre et de se comporter non en créateur, mais en destructeur de l’événement (ma recherche comportait des observations de tels phénomènes). L’anthropologue Jack Goody a montré comment certaines cultures, à certaines périodes, refusent violemment le principe du théâtre et comment celui-ci peut disparaître d’une société<sup>32</sup>. La scène, qui ne doit pas se prendre pour le centre du monde, doit être protégée par la culture dramatique ambiante, laquelle doit demeurer vivante en dehors de ses lieux dédiés. La non reconnaissance par Jacques Rancière du caractère à la fois libérateur et fragile de l’institution théâtrale apparaît d’abord comme irréaliste<sup>33</sup>.

## LA CONSTRUCTION DE LA POSITION DE SPECTATEUR : UN SUBTIL TRESSAGE ANTHROPOLOGIQUE

*L’Esquive*, film d’Abdellatif Kechiche, réalisé en 2004<sup>34</sup>, souvent commenté à sa sortie comme un documentaire sur la banlieue, n’avait aucun objectif ethnographique. Il raconte à travers une fiction romanesque une genèse du théâtre là où le théâtre n’existe pas<sup>35</sup>. Au sens concret de l’expression d’abord : on ne trouve aucun lieu officiellement dédié à cette pratique dans la cité où le cinéaste situe sa fiction, ni dans celle où il a

---

philosophe et spécialiste de l’art contemporain voit dans ce type de performance l’expression d’« un individualisme de masse », le « développement d’un mode de perception “sans mémoire” voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent » (p.125-126).

<sup>31</sup> « Les paradoxes de l’art politique », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 83-84.

<sup>32</sup> Voir *La peur des représentations*, op. cit., p. 116, et l’ensemble du chapitre 4. L’islamisme offre de ce rejet anti-théâtral une version extrême et modernisée, de la destruction du théâtre antique de Palmyre à l’attaque meurtrière du théâtre du Bataclan.

<sup>33</sup> Puisque Jacques Rancière fait le lien entre le théâtre et l’enseignement, cette remarque vaut aussi pour l’institution scolaire. Le maître ne peut se comporter en « ignorant » que protégé par l’autorité de cette institution.

<sup>34</sup> *L’Esquive*. Film français (1h 57). Réalisation et scénario : Abdellatif Kechiche. Image : Ludomir Bachkev. Décors : Michel Gionti. Montage : Ghalya Lacroix. Avec : Osman Elkharraz (Krimo), Hafet Ben Ahmed (Fathi), Sara Forestier (Lydia), Sabrina Ouazani (Frida), Rachid Hami (Rachid). Prod. : Lola Films, Jacques Ouaniche. Distr. : Rézo Films

<sup>35</sup> Je reprends ici des éléments de deux articles : « Une société dans la cité. *L’Esquive* ou l’énergie utopique du théâtre », in Martial Poirson et Laurence Schifano (dir.), *Filmer le dix-huitième siècle*, Desjonquères, coll. L’Esprit des lettres, Paris, 2009, p. 146-156, et « “On va dire que le public, il est là.” Genèse du théâtre dans *L’Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004) », in *Faire œuvre d’une réception. Portraits de spectateurs de théâtre (spectacles, textes, films, images)*, Delphine Abrecht, Lise Michel et Coline Piot (dir.), Montpellier, Max Milo et L’Entretemps éditions, « Champ théâtral », 2019, pp. 159-174.

tourné, les Franc-Moisins, à Saint-Denis, dans la banlieue Est de Paris. Dans un sens plus général ensuite : il n'existe pas a priori chez ceux qui vivent là d'imaginaires favorables à son apparition. Le projet manifesté par le petit groupe d'élèves entraîné par Lydia de monter, dans le cadre scolaire, la pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard* suscite l'ironie et l'hostilité d'une partie des adolescents du quartier. Ce que montre Abdellatif Kechiche – qui a d'abord été comédien de théâtre – est moins un épisode de théâtre à l'école que la formation dans la cité, sous l'effet de désirs éveillés par l'école, d'une "société" – au sens du XVIII<sup>e</sup> siècle – qui tranche avec les modes relationnels existants, une société dont les principes sont déterminés par la pratique du jeu dramatique, à l'intérieur d'une vie sociale qui ignore ou rejette cette pratique comme contraire aux codes de l'honneur et du groupe. Mixte par définition, elle accorde aux femmes une très grande place. Pour les garçons de la cité, ou plutôt dans les discours tenus par les garçons de la cité lorsqu'ils sont entre eux, il s'agit de « trucs de bouffons », de « pédés », presque impensables. Si malgré tout du théâtre a lieu et se déploie vaille que vaille jusqu'à la présentation scénique finale devant un public, c'est qu'il existe à l'intérieur de cette cité a-théâtrale des sortes de proto-théâtres : des espaces « dramatisés », d'une part (la salle de classe et son estrade, la fenêtre d'où la copine de Lydia l'admire alors qu'elle « parade » dans sa robe longue, l'aire de jeu en amphithéâtre installée dans le parc par les urbanistes des années 1970, la salle des fêtes du quartier) ; des pratiques para-dramatiques ou mimétiques, d'autre part (les lectures de la pièce en cours de français, la tchatche entre copains, le déguisement) à travers lesquels s'effectue – le cinéaste saisit précisément cela – non seulement un apprentissage du travail de l'acteur mais, en même temps que lui, l'apprentissage d'un regard et d'une écoute de spectateur, sans que ce second processus soit jamais souligné.

Montrant finement les étapes d'une genèse contemporaine du théâtre, *L'Esquive* permet de saisir certaines composantes de la genèse médiévale : le lien organique du jeu profane et de la ville déjà évoqué, mais aussi l'importance des formes qu'on n'appelait pas encore « amateur » et qui ont beaucoup compté dans la formation du pôle spectateur. Entre les jeux dramatiques locaux dont les rôles étaient assumés par des citoyens qui avaient pignon sur rue et qui occupaient les centres urbains, et les spectacles des premières troupes professionnelles composées de véritables acteurs et accueillies à la marge de la cité, on n'avait pas deux façons de faire la même chose, l'une payée, l'autre non, mais deux modes de définition différents des rôles « théâtraux-sociaux ». Dans le premier cas, l'activité dramatique ne faisait pas perdre à celui qui l'exerçait son statut social, elle était au contraire une façon de le vivre. Une des conséquences est que cette activité elle-même n'était pas socialement définie. Son indéfinition, c'est-à-dire l'absence de statut de comédien amateur en tant que tel, l'absence pour celui qui jouait d'une rupture franche avec les codes de la société, l'absence d'une inscription franche dans la sphère esthétique, faisait sa véritable différence avec l'activité dans laquelle s'engageait le comédien professionnel. « Le citoyen joueur, écrit Élie Konigson, lorsque son rôle ne l'implique pas dans l'action

représentée, va s'asseoir en continuité devant ses concitoyens spectateurs » (nous soulignons)<sup>36</sup>. Étudiant les pratiques d'amateurs récentes, nous avons constaté que les traits essentiels de la distinction originelle étaient toujours les mêmes. Ce que montre *L'Esquive*. Les deux types de scène participent à la mise en œuvre de la fonction dramatique. Directement et indirectement : la réversibilité potentielle entre l'acteur et le spectateur et la mimésis à trois termes (le personnage, l'acteur, celui qu'est l'acteur dans la société) qui caractérisent la scène amateur, par exemple, font que celle-ci contribue à éduquer au phénomène théâtral général, y compris aux expériences esthétiques les plus fortes, sans que ses pratiquants et ses publics perdent leur relation originale avec le jeu.

La dévalorisation, toujours observable dans les sphères de l'art, du théâtre pratiqué en amateur, des formes scolaires d'initiation au jeu dramatique et plus encore aux textes dramatiques, le rejet hors du champ théâtral et théâtrologique de pans entiers de ce qui faisait autrefois partie de l'apprentissage du théâtral au sens large (la lecture muette ou à haute voix, la poésie récitée ou performée, la chanson, la fiction et le feuilleton radiophoniques ou audiovisuels) semble s'accompagner de leur prise en charge progressive par les institutions théâtrales, au risque de l'accroissement du déséquilibre entre le monde de la scène professionnelle et le monde réel, et le déplacement du besoin, toujours vital, de matrices théâtrales *extérieures à cette scène*.

[Commentaire final de 2021] Dans le paragraphe cité en exergue, Matthias Langhoff, chez qui le mot « spectateur » ne désigne jamais un état naturel et permanent à l'intérieur de la vie sociale<sup>37</sup>, a mis des guillemets au mot « public ». « Pour le théâtre, écrit-il, défendre une expérience démocratique réelle n'advient pas sans un partenariat *avec ce qu'il appelle "son public"* » (nous soulignons). Son texte entier prend explicitement ses distances par rapport à la vision que nous dirons « théâtrocentriste » du théâtre. Le partenariat qui, selon lui, devrait se mettre – ou remettre – en place entre les acteurs (au sens large) du spectacle théâtral et ceux qui deviendront – ponctuellement ou régulièrement – leurs spectateurs *précède la représentation*. Il s'agit d'un contrat général et tacite, une reconnaissance mutuelle impliquant l'existence dans la société d'une large culture « théâtro-sociale ». Ce qui explique qu'il fasse référence aux pratiquants amateurs, non comme modèles à imiter, mais parce qu'ils peuvent s'avérer doublement compétents : d'une part, pour réouvrir et dénaturiser l'image de la relation théâtrale confisquée depuis des décennies par la scène professionnelle commerciale ; d'autre part, pour faire muter la position de spectateur en face de la scène professionnelle. Puisqu'ils connaissent de l'intérieur les codes du théâtre et que, par leur pratique personnelle du jeu, ils participent activement à la vie sociale, leur

---

<sup>36</sup> « Marges et lisières du jeu théâtral », *op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> Dans son « Monologue en zone rouge », il rappelle la maxime rédigée par Brecht « qui plus tard a été inscrite au fronton de son Théâtre am Schiffbauerdamm : « il y a deux arts à développer : l'art de l'acteur et l'art du spectateur. »

regard réduit le risque du duo pervers entre une scène-boua et une salle prête à se laisser dévorer. Le texte de Matthias Langhoff suggère aussi que dans la réactivation de la fonction dramatique, la vitalité retrouvée de l'amateurisme ne constituerait qu'un levier parmi d'autres.

M.-M. Mervant-Roux (CNRS, UMR THALIM)