

«Leçon du Théâtre»  
Saison 2010/2011

Séance du 16 octobre 2010

LE RÔLE DU SPECTATEUR

I. La transparence

A. De la transparence à la pénombre

Dans quelques villes de la Hollande septentrionale (telle que Haarlem), il existe encore une ou deux rues si étroites, qu'à certains étages, tendre le bras pour toucher la fenêtre d'en face est à la portée de tout le monde. Au sujet de ces fenêtres, il est important de noter qu'elles sont constituées de larges baies vitrées, ce dont nous n'avons pas l'habitude dans les ruelles de nos vieilles villes, plutôt, dirons-nous, dotées de sortes de meurtrières. Là-bas, les vitres sont larges et dépourvues de tentures, de rideaux, ou de quelque voile que ce soit. Elles sont nues. Tout simplement. Nues et très propres, très pures. De part et d'autre des appartements, notons que la transparence paraît d'autant plus forte, alors même que lesdites fenêtres sont fermées ! Il est fréquent, dans ce que nous pourrions qualifier d'atmosphère méditerranéenne, de remarquer des gens se penchant à leur fenêtre, de les voir interpellier leurs voisins, logeant de l'autre côté de l'étroite ruelle. On se sent alors témoin d'une scène dite de famille, et même parfois, d'une intrusion pure et simple. Ces personnes se tordent le cou de manière familière, quelquefois avec une forme d'indécence : la personne à laquelle elles s'adressent, l'appartement qui abrite celle-ci, ou plus simplement, la fenêtre qui permet d'y accéder, n'est ni plus ni moins qu'une bouche d'ombre. Jamais vous n'assisterez, dans les ruelles étroites de la Hollande puritaine, à de telles actions. Avec la transparence, il y a la lumière. Il y en a toujours eu : l'on peut supposer qu'avant la découverte de l'électricité, l'utilisation du gaz était déjà largement au point : la lumière était alors déjà présente. Et encore avant que ce dernier ne fût couramment consommé, il y avait, aussi, déjà de la lumière : comment s'empêcher de penser ici au « clair-obscur » (celui de Rembrandt) ? Lorsqu'il peint l'obscurité en n'utilisant comme source lumineuse que son pinceau, Rembrandt préfigure le projecteur de théâtre dont le faisceau troue le noir pour montrer l'acteur.

B. La Présence qui se cache

Malgré l'importance, pour la peinture flamande et hollandaise, de la bourgeoisie régnante (montrée au travers des portraits et des scènes de groupes réunis autour d'une table, dans des maisons septentrionales...) au service, donc, de laquelle cette même peinture se trouve être, on ressent, dans ces appartements, comme une absence de personnage. Les visages de la bourgeoisie marchande, qui occupent nombre de tableaux, ont étrangement déserté. Loin de Rembrandt et de la peinture patrimoniale, nous avons plutôt l'impression de circuler dans les tableaux de Maurice Utrillo, avec leurs fenêtres vides. La puritaine transparence semble avoir vidé les lieux. Et toute la question est là : y a-t-il vraiment quelqu'un ? A partir du moment où il n'y a rien à cacher, existe-t-il encore quelqu'un ? Si quelqu'un s'emploie à cacher au moins une chose, ou si encore plus simplement, il a quelque chose à cacher (ne serait-ce que lui-même) nous pouvons augurer de la présence. Cette présence dont les jeunes enfants entendent s'assurer, ils veulent toujours l'affirmer. Par exemple, au cours du spectacle de Guignol, quand une marionnette ne s'aperçoit pas qu'une autre marionnette se tient derrière elle ou se blottit dans un coin, ils la préviennent bruyamment que Guignol ou le gendarme sont cachés à quelques centimètres. Les enfants savent qu'il y a de la présence et ils exigent que chaque marionnette le sache.

Pour en revenir à l'exemple Hollandais, de fenêtre à fenêtre, il existe une telle transparence qu'elle finit par se substituer à la Présence. Au bout du compte, la transparence se donne en spectacle, bien qu'elle dise,

contradictoirement « Circulez, y a rien à voir ! ». Effectivement, il n'y a rien à voir, personnellement, dans chaque appartement. Et quand bien même il y aurait quelqu'un, ce quelqu'un n'aurait justement rien à cacher, même pas lui-même. En clair, lui-même deviendrait transparent.

### C. La présence minimum

Lorsque je dis qu'il n'y a personne dans les appartements, en fait, j'exagère, voire, je simplifie. Si nous y prêtons attention, il est possible de constater que quelques individus sont présents. Il n'est pas dit qu'il émane de ces gens une présence sensible, mais disons simplement qu'ils sont présents, comme les meubles et les objets de l'appartement le sont ; ils sont cependant plus mobiles que ces derniers. Scrutons avec encore plus d'attention et (avouons-le) plus ou moins de projection. Si nous parvenons à déceler de la présence (mais, reconnaissons-le, de la présence autant pour le mobilier que pour les figures qui semblent avoir quitté, pour quelques instants les galeries de portraits), les effigies qui circulent dans les appartements sont identiques à celles qui circulent dans les rues, elles sont identiques aux passants que nous ne cessons de croiser. Elles sont présentes, mais sans plus. Nous n'attachons d'importance qu'au passant sur lequel nous accomplissons un minimum de projection. Nous n'accordons d'importance qu'au passant auquel nous accordons un minimum de présence. En effet, la présence qui provient de l'éclosion de l'être, dépend, en écho, de la reconnaissance que chacun d'entre nous éprouve au plus profond de lui-même. A priori, il est présomptueux d'affirmer que la présence n'aurait rien à faire avec la projection subjective d'un spectateur, (tout comme celle-ci n'aurait rien à voir avec le mythe d'une éventuelle présence de la part d'un éventuel sujet ou d'un objet présent). Les deux doivent être pris en compte dans la mesure où ils sont corrélatifs et se posent en tant qu'écho l'un de l'autre.

## II. Les places essentielles du spectateur

### A. Spectacle et Théâtre

Avec notre exemple hollandais, nous venons d'exposer implicitement l'ensemble de la problématique du spectateur. Il est important de constater ici la grande différence entre le spectateur du spectacle (c'est-à-dire celui qui se trouve être spectateur d'innombrables présents), le spectateur que nous sommes par rapport aux passants croisés dans les rues, et celui qui est spectateur de la Présence, à savoir, le spectateur de théâtre. La distinction entre le théâtre et le spectacle n'est pas évidente, du moins ne l'est-elle pas selon l'opinion courante. Elle est paradoxale. La confusion est entretenue par une réalité de tous les jours, qui nous pousse à considérer que le théâtre fait partie du spectacle, qu'il est un parmi tous les spectacles. Le théâtre ferait donc partie du « grand ensemble », voilà qui est socialement exact. En revanche, cet ensemble social ne constitue pas un ensemble génétique, le processus de re-présentation, au sens du théâtre, celui-ci permettant la naissance de toutes les représentations et donc de tous les spectacles. Notre discernement se trouve brouillé par le classement social qui rassemble le processus de re-présentation avec l'ensemble des représentations (ici sans tiret). Selon le classement social, selon les catégories sociales, la représentation théâtrale est incluse dans les représentations, elle est un spectacle au même titre que les autres. Selon le théâtre, dans son acception dramaturgique, la représentation théâtrale s'enracine dans le processus de re-présentation (avec un tiret) dont, à un niveau plus explicite, sont issues toutes les représentations. Notre discernement risque de se trouver encore plus brouillé, en raison du fait que le spectacle qui se produit en aval du processus de re-présentation (avec tiret) est aussi et déjà partie prenante dans ce même processus de re-présentation. Il serait juste de déclarer ici que tout semble pour le moins embrouillé. Je prétends cependant et simplement établir une distinction entre le théâtre et le spectacle, lequel ne serait qu'une dérive, une déviation, pour ne pas dire une perversion du premier. Par ailleurs, j'ajouterais que le spectacle participe au processus originel de re-présentation. Comme on dit vulgairement : « Faudrait savoir ! ».

### B. Un spectateur au moins

Nous affirmons que le spectacle se tient au stade originel de re-présentation, mais nous devrions plutôt dire que c'est le spectateur qui se tient à l'origine.

On aura envie de répliquer : « De toute façon, il ne saurait y avoir de spectateurs sans spectacle », ce qui semblerait logique, il s'agit en fait de deux éléments corrélatifs. Sauf que la nuance fondamentale que nous soulevons est la suivante : au stade originel de la re-présentation, lorsque nous parlons du spectateur, nous ne parlons pas du spectateur d'un spectacle, ainsi que nous l'entendons au stade où nous nous situons,

consciemment, tous ensemble. Nous ne parlons pas de ce qu'est devenu un spectacle nous parlons du spectateur du processus de re-présentation. Le processus de re-présentation ne saurait se produire sans le spectateur, sans un spectateur, sans la fonction de spectateur. Cette fonction de spectateur est fondamentale dans le processus de re-présentation. Voilà pourquoi il nous est difficile d'admettre qu'on envisage un projet théâtral sans l'existence du spectateur, ou mieux, sans l'existence d'un spectateur au moins. Faisons bien attention : cette existence d'au moins un spectateur n'est pas aussi localisable qu'il le semble. En effet, quelqu'un qui se représente quelque chose se le représente à lui-même. Il est son premier spectateur, tout comme l'auteur est son premier lecteur.

### C. Le premier lecteur

D'ailleurs, la position de premier lecteur, tenue par l'auteur, me conduit à ouvrir une grande parenthèse au sujet de l'écriture automatique : la pratique de l'écriture automatique fut mise en avant par les surréalistes. Elle a continué de motiver beaucoup d'écrivains et, directement ou indirectement, elle participe à bon nombre de remises en question dans la démarche d'écriture. En réalité, l'écriture automatique, bien que ses imitateurs et ses adeptes l'aient toujours cru, ne constitue pas une remise en question de l'existence de l'auteur comme décideur de ce qu'il faut et de ce qu'il a à écrire, de l'auteur comme autorité suprême, mais, bien au contraire, elle suscite une remise en question de l'existence primordiale du lecteur et, donc, bien entendu, de celle du spectateur. Si l'auteur ne sait pas ce qu'il va écrire (ni non plus ce qu'il écrit), c'est qu'il n'est plus son propre, ou son premier lecteur. L'auteur pourrait se passer radicalement du lecteur et ne jamais savoir ce qu'il a écrit. Il est évident que les surréalistes, aussi rebelles et aussi incompris fussent-ils, se sont inscrits dans la mode et dans le tissu social ; s'ils ont cru se passer de l'auteur et se sont passé, en fait, du lecteur, ils n'ont, au bout du compte, pas manqué de lecteurs, à commencer par leurs innombrables épigones. La différence entre le lecteur primordial et les lecteurs qui, plus tard, se procurent et consultent les livres, est semblable à celle du spectateur primitif du processus de re-présentation et des spectateurs des spectacles. La similitude que nous venons de pointer ne veut surtout pas dire que l'auteur dramatique, l'écrivain de théâtre est le spectateur primordial de la Représentation théâtrale et de son texte. Non. L'écrivain de théâtre est le premier lecteur de son texte en tant que texte et la re-présentation théâtrale (c'est-à-dire, encore une fois, la mise en valeur du processus de re-présentation), aura toujours besoin d'un spectateur spécifique et que la fonction de celui-ci soit concrétisée. Cette parenthèse critique sur l'écriture automatique, laquelle, sous couvert de remettre en cause le statut privilégié de l'écrivain, remet en cause au contraire, le premier lecteur, nous permet de reconsidérer l'attitude conventionnelle prêtée à toute autorité suprême qui se réduirait automatiquement à une attitude activiste, à un ensemble d'actions, si ce n'est à une action pure et simple. Toute autorité primordiale devrait être aussi, et avant tout, une instance de lecteurs et de spectateurs, tant nos cultures révélées ont trop insisté sur la notion de créateur. Cette belle notion nous donne l'impression de triompher du néant, nous prépare à survaloriser l'action dans un sens qui tend à la perfection de l'automaticité : perfection et simplification et réduction, perfection et aplatissement. Cette belle notion de créateur nous détourne de celle du spectateur, elle nous le fait tenir pour secondaire, mais, n'oublions pas que chez l'interprète, il n'y a pas d'action sans écoute, sans attention. Interpréter, c'est voir, entendre, sentir se représenter et représenter un monde.

### D. La place du Prince

Pour l'instant, refermons cette longue parenthèse, bien qu'elle accompagne et nourrisse ce qui va suivre. L'existence d'au moins un spectateur n'est pas aussi localisable qu'il peut sembler. En effet, ce spectateur fait plus ou moins partie intégrante de chaque acteur. A la limite, et il ne s'agit pas de représentations très riches, les acteurs peuvent jouer pour eux-mêmes. C'est plus ou moins le cas, d'ailleurs, lors des filages ne se déroulant pas encore sur le plateau, mais dans les salles de répétitions (souvent exigües). Le metteur en scène, et ses uns ou deux assistants, tiennent le rôle de spectateurs originels. On retrouve ce principe avec les premiers dispositifs dits « à l'italienne » qui déterminent, en partie, l'architecture des théâtres à l'italienne avec parterre, corbeille, loges et amphithéâtre (et tout en haut, n'oublions pas le paradis). Les dispositifs à l'italienne sont pensés autour de la place du Prince (la meilleure), celle pour laquelle on joue, souvent située sur une petite estrade au milieu de ce qui sera appelé par extension l'orchestre et qui était, avant tout, le parterre. Parfois, la place du Prince se situera au milieu du premier rang de corbeille. Puis, peu à peu, on installera les loges princières et présidentielles qui jouiront, certes, d'un confort intérieur, mais ne seront pas bien placées et excluront le Prince, le président, du spectacle. On dira que le Prince, le Président seront eux-mêmes « un spectacle ». Comme les personnes importantes pourront être mises en spectacle, en raison des places bien en vues qu'elles occuperont. Ceci ne veut en rien dire qu'elles seront systématiquement, elles-mêmes, bien placées pour voir et entendre. La salle de théâtre à l'italienne fut un outil exceptionnel pour la représentation, mais surtout pour le spectacle. En effet, cet outil offrait la possibilité que se produisent plusieurs spectacles à la fois : et celui de la scène et celui de

Ainsi, les intervenants s'assuraient aussitôt des effets qu'ils provoquaient dans la salle. Pour revenir à la place présidentielle, celle-ci s'est peu à peu déplacée avec le style de la III<sup>ème</sup> République, largement partagé dans le monde occidental, jusqu'à n'occuper qu'une loge, complètement de côté à l'avant-scène. Le président ne se donnait même plus en spectacle, et cela valait peut-être mieux, mais hélas, il ne remplissait plus la fonction du spectateur privilégié. La seule officialité avait tout effacé : plus de fonction dans le spectacle social, plus de fonction dans le spectacle théâtral.