

Le spectateur ignoré ?

Marie-Christine Lesage

Numéro 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69488ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lesage, M.-C. (2013). Le spectateur ignoré ? *Jeu*, (147), 131–138.

Dossier

Le spectateur en action

MARIE-CHRISTINE
LESAGE

LE SPECTATEUR IGNORÉ ?

Tout a commencé par un léger agacement, qui s'est progressivement transformé en irritation. Juste avant que ne débute la représentation, un message enregistré, ou dit de vive voix, nous est adressé : « Veuillez svp fermer vos téléphones portables et déballer maintenant vos bonbons. » Pas de bonbons en cours de représentation... Qu'est-ce qui est si nuisible au théâtre dans le fait de déballer un bonbon pendant la représentation ? Si je reconnais l'utilité de la première recommandation, la seconde me laisse un peu dubitative... Qui, le premier, a eu l'initiative de cette injonction ? Je n'en ai aucune idée, mais elle fait maintenant partie des messages usuels que l'on reçoit avant que ne se ferment les lumières de la salle. Parfois, de petits rires parcourent encore légèrement l'assistance après l'avoir entendue, mais de moins en moins : docile, le spectateur respecte celle-ci. Certains l'ont même intériorisée au point que, si un malheureux petit membre du public ose, en cours de représentation, déballer un méchant bonbon (pour éviter de tousser ou de se racler la gorge, peut-être, ou encore parce qu'il a envie de sucre, de mâchouiller quelque chose, histoire de se changer les idées, peu importe), il se fait regarder intensément par quelques gardiens de l'ordre de la salle de théâtre : mais qui est l'imbécile qui n'a pas encore compris que le silence doit régner pendant le spectacle ?

J'aurais pu passer outre cet agacement mais, suivant la trace du bonbon, j'en suis arrivée à interroger la façon dont certains théâtres de Montréal (ce sont ceux-là que je fréquente) envisageaient leurs spectateurs. Plus précisément, dans quelle mesure leur conférait-on un visage justement, autre que celui du consommateur de spectacle ? Les théâtres ont tous été rénovés et ils se sont, depuis un moment déjà, adjoint des équipes de communication chargées de créer des affiches attirantes, voire *sexy*, avec des vedettes susceptibles d'attiser le désir de théâtre du public. Car il faut bien remplir les salles, ce qui n'est pas aisé par les temps qui courent. Mais une fois assis dans la salle, comment ce spectateur tant désiré est-il traité ? Quelle place lui reconnaît-on dans cet événement artistique hautement collectif ? « Veuillez déballer vos bonbons maintenant... » Comment ne pas lire dans ce message une injonction paradoxale ? Le théâtre a besoin de vous, chers spectateurs, pour exister, mais pour la bonne marche de notre art, il vous faut disparaître dans le noir de notre salle : ne faites plus de bruit, taisez-vous, bougez le moins possible, ne respirez pas trop fort, faites comme si vous n'existiez pas, sauf lorsque vient le temps de rire. Non seulement le spectateur doit faire comme s'il n'avait pas de corps, mais on ne le sollicite pas en tant que présence vivante pendant la représentation : pour les acteurs en scène, il n'existe pas, ou que très rarement.

RÉHABILITER LA PRÉSENCE DU SPECTATEUR

On parle beaucoup du théâtre comme d'un art vivant en rapport avec la communauté, mais qu'en est-il de notre théâtre ? Quelle sorte d'hospitalité offre-t-il aux spectateurs ? S'y sent-on bien accueilli, bienvenu, désiré comme spectateur *pendant* la représentation ? Un art en relation avec sa communauté, avant que d'être social, politique ou participatif (là n'est pas mon propos), n'est-ce pas simplement un art qui se fait accueillant pour la communauté de spectateurs ? Qui lui reconnaît une présence et lui confère un visage humain ? Mon désir de spectatrice est celui d'un théâtre qui n'envisagerait pas la collectivité venue s'asseoir dans la salle comme une masse anonyme sur laquelle on pose un regard neutralisant. Un théâtre où ce qui se joue sur la scène passerait par une reconnaissance du spectateur venu assister au jeu, et où l'acteur serait l'opérateur essentiel de ce possible échange symbolique. Le théâtre qui se joue dans nos institutions aurait-il perdu ce contact vital avec le public ? Contact qui est le seul à même d'assurer la vitalité de l'art théâtral. C'est malheureusement trop souvent l'impression que me laissent les représentations auxquelles j'assiste : nous n'existons pas comme spectateurs, sauf lorsque vient le temps d'applaudir à la fin de la représentation, ce que de façon générale le public québécois fait avec générosité. Mais j'oserais cette question : les créateurs sont-ils aussi généreux avec ce dernier ? On crée de beaux spectacles, maîtrisés dans leur forme, mais n'aurait-on pas un peu perdu de vue que le théâtre est un *art de la coprésence*, celles d'acteurs qui s'adressent implicitement à des êtres humains assis devant eux ? Et si on le réhabiliterait dans son corps, parfois bruyant, maladroit ; et si on lui permettait de faire entendre sa présence ; et si on lui adressait directement la parole ou, à tout le moins, un regard un peu individualisé, le théâtre en serait-il si diminué ? Comment se fait-il que nous nous sentions de moins en moins concernés par ce qui se déroule sur scène ? Ne vivrions-nous pas, en ce moment, une sorte de saturation de la croyance ? Alors que nous habitons un monde ultramédiatisé, où tout et tous se fictionnalisent, les faux mondes du théâtre ne paraissent-ils pas un peu pâles ? Peut-on encore faire « comme si »... rien n'avait changé ? À quelle expérience essentielle nous convie-t-on ? Les désirs de bonbons naissent de l'ennui, tout comme celui d'aller vérifier sur son iPhone s'il n'y a pas un message important qui serait entré. On ne peut imposer à une salle le silence ni l'attention par des injonctions ; le silence – et il y en a de profonds –, lorsqu'il advient, est une grâce que la scène aura su créer par la force de son incarnation sensible tournée vers cet Autre qui lui fait face, dans le noir de sa présence.

Il ne s'agit pas, pour moi, de défendre la nouvelle vague du théâtre participatif qui, à mon sens, est aussi un leurre, une réponse symptomatique à un symptôme du contemporain : les médias sociaux me permettent non seulement de m'exprimer publiquement partout, mais également de me mettre en scène. Ainsi invite-t-on le public à participer activement au spectacle, en lui donnant l'impression d'une liberté expressive nouvelle – alors que dans la majorité des œuvres participatives, il est pris dans un dispositif aux règles extrêmement rigides : son action est fortement encadrée, régie, voire contrôlée. En outre, on peut interroger ce qu'il reste de l'expérience esthétique dans ces formes où prime le tout ludique¹. Cela étant dit, j'aimerais préciser ce que j'entends par « réhabiliter la présence du spectateur », qu'il faudrait lire ici comme un appel. L'œuvre théâtrale peut-elle, encore aujourd'hui, faire comme si le spectateur n'existait pas ? Pourquoi le quatrième mur est-il si solidement installé dans la majorité des représentations théâtrales qui ont cours sur nos scènes ? On peut remettre en question cette foi dans la capacité opératoire de la fiction théâtrale fermée sur elle-même : la reconnaissance y est-elle encore vraiment agissante ? J'en doute. D'autant que, sur ce terrain, le théâtre ne peut rivaliser avec la puissance du cinéma et de la télévision, auxquels il faut maintenant ajouter Internet, dont l'offre de fiction paraît autrement plus efficace.

Pourquoi irait-on au théâtre aujourd'hui ? Parce qu'à la différence des formes médiatisées, il met en coprésence, en face à face, des êtres humains : ceux qui jouent sur la scène, et la débordent parfois, ceux qui sont agis par le jeu, mis en mouvement intérieurement, sollicités dans leur corps sensible. Non le spectateur assis dans son fauteuil n'est pas passif : il n'attend qu'un signe pour être animé par la scène. Encore faut-il qu'on le reconnaisse comme présence tangible et réceptive. Certaines créations sont d'une grande hospitalité à l'égard des spectateurs, jusqu'à, dans certains cas, l'intégrer à leur dispositif de représentation. Et ce, sans tomber dans le tout ludique qui infantilise, voire qui menace d'annuler toute expérience esthétique profonde ainsi que la capacité de l'art à agir sur la perception du spectateur.

D'HOSPITALITÉ ET DE COPRÉSENCE

On peut examiner l'hospitalité faite aux spectateurs selon divers angles, parmi lesquels la manière dont ils sont accueillis à leur entrée dans la salle et la disposition de cette dernière en rapport avec l'espace scénique. Le NTE, par exemple, réserve souvent un accueil chaleureux et vivant aux spectateurs, en recourant à différentes stratégies de *partage du sensible*, tels la présence des directeurs artistiques ou des acteurs qui nous souhaitent la bienvenue à l'entrée, le choix de privilégier le parcours et l'installation (pensons à *Naissances*, en 2010), ou encore, par une configuration de la salle qui brise la frontalité. Même si le dispositif ne garantit aucunement l'expérience théâtrale, on sent, chez les créateurs du NTE, un désir de retrouver l'événementialité qui fait tant défaut à nos théâtres, en activant de diverses manières la relation avec les spectateurs, une relation fondée sur la reconnaissance mutuelle. Dans *Ronfard nu devant son miroir* (2011), par exemple, les acteurs accueillaient et saluaient amicalement les spectateurs invités à s'asseoir sur des chaises et des coussins jouxtant l'espace scénique. Un faux entracte s'amusait à jouer sur les frontières entre le réel et la fiction, en annonçant que les critiques sur le spectacle étaient sorties, la plupart dévastatrices. Cet espace de jeu avec les spectateurs me semble caractériser l'esprit des créations du NTE. L'hospitalité dont fait montre ce théâtre à l'endroit de ses spectateurs déplace notre rapport à la représentation théâtrale : le plaisir engendré par la reconnaissance de sa présence comme public vivant installe un autre rapport à la création à laquelle nous venons assister. En effet, les formes théâtrales qui sont présentées ne se donnent pas systématiquement comme des œuvres esthétiques fermées sur elles-mêmes, offertes à l'admiration et à l'approbation/désapprobation du public. En ce sens, il faut reconnaître le fort héritage, toujours bien vivant, de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel.

1. Je suis consciente que ma position exigerait d'être nuancée : une création comme *Gob Squad's Kitchen*, qu'on a pu voir à l'Usine C cet hiver, échappait à tous ces travers du théâtre participatif, en proposant une formidable expérience artistique aux spectateurs. Il s'agit, à mon sens, d'un cas limite et exceptionnel d'activation de la coprésence entre acteurs et spectateurs. Voir l'article d'Étienne Bourdages dans ce dossier.





Ronfard nu devant son miroir
(NTE, 2011).
© Michel Ostaszewski.

Un second angle pourrait être celui du rapport que les acteurs établissent avec le public en cours de représentation. Certaines œuvres contemporaines travaillent, depuis quelques années, cet espace de dialogue avec les spectateurs, en recourant à différentes stratégies qui vont de la narration adressée à l'interpellation directe. Que l'acteur se situe à la frontière du jeu et du non-jeu ou pas, l'essentiel ici réside dans la qualité du contact qui peut être noué avec la salle : c'est au cœur de ce fragile interstice qui relie acteurs et spectateurs que se joue, lorsqu'elle advient, la coprésence théâtrale. L'acteur est l'opérateur interstitiel, le seul apte à activer la relation vivante entre les deux entités qui se font face, le seul capable d'abattre le mur érigé entre eux. Deux grandes figures se dressent devant moi lorsque je réfléchis à cette coprésence, et ce sont celles de Robert Gravel et de Pol Pelletier. Ces deux acteurs, atypiques à leur manière, ont réussi à créer un contact énergétique très actif et vivifiant avec les spectateurs. Qui a assisté aux premiers solos de Pol Pelletier, notamment à *Joie*, se souviendra de l'étrange impression qu'elle s'adressait personnellement à chacun d'entre nous. Cette alchimie de la coprésence relève, me semble-t-il, d'un état de jeu qui consiste à reconnaître que l'on s'adresse à des visages et à des consciences sensibles, qui sont réunis dans cet espace pour écouter et voir un récit *qui les concerne*. Mais à partir du moment où la scène s'écoute trop elle-même, ou encore, lorsqu'elle se conçoit comme le lieu du regard muet et admiratif de l'autre, cette opération d'échange symbolique n'est plus possible. Il est aussi intéressant de souligner que le jeu de Gravel, comme celui de Pelletier, se déployait suivant une interaction constante avec son « je » d'acteur. Loin d'être effacé, ce « je » prenait la forme du meneur de (non-) jeu chez Gravel et celui de la figure du conteur chez Pelletier. Dans ces cas, l'acteur n'est plus devant le public : il joue avec lui. Et ce jeu appelle une coopération plus active de la part du spectateur, qui se sent directement interpellé par la scène. Une telle configuration se retrouve également dans certaines œuvres contemporaines, qui suggèrent d'autres modalités de présences scéniques.

*Cinq visages pour Camille Brunelle*², le dernier texte de Guillaume Corbeil, mis en scène par Claude Poissant, est à cet égard très intéressant, en ce qu'il débute justement par une adresse au public : « Bonjour. Merci d'être venus nous voir. » Cette simple reconnaissance initiale transforme la qualité de la relation et donc de l'écoute du spectateur à l'endroit des cinq acteurs qui leur font face. En outre, les acteurs vont être amenés à raconter la vie de leurs personnages plus qu'à les incarner, ce qui dans ce cas-ci participe d'un dispositif textuel exacerbant la mécanique d'exposition de soi caractéristique des médias sociaux. Ces formes dramatiques, où l'acteur se fait le narrateur de son personnage, rejoignent, me semble-t-il, cette intuition que le théâtre aujourd'hui ne peut plus compter sur la seule croyance en une fiction représentée de façon mimétique. La dramaturgie germanophone, qu'on a pu voir représentée sur nos scènes ces dernières années (Dea Loher, Anja Hilling, Ewald Palmethofer et Roland Schimmelpfennig, pour ne nommer que ceux-là), travaille aussi à briser la fermeture de la scène, en recourant à des ruptures fictionnelles comme à la narration et à des adresses directes au public. C'est à une autre façon d'envisager le théâtre qu'une telle dramaturgie en appelle, soit à une scène dont le dynamisme et la vitalité dépendent pleinement de la prise en compte du spectateur au sein même de son action symbolique. La narration réactive en partie l'action ancienne du conteur, fondée sur le récit d'une expérience du monde, laquelle deviendra à son tour expérience pour les spectateurs assemblés pour l'écouter³. Car c'est de cette transmission possible d'une expérience et d'une pensée en acte qu'il est question derrière cette réflexion sur la coprésence : à quelle expérience essentielle le théâtre d'aujourd'hui nous convie-t-il ? Les formes de reconnaissance du public sur nos scènes, lorsqu'elles adviennent, peuvent activer des espaces intérieurs de sensibilités poétique, imaginaire, politique ou affective. Chose certaine, il en va de la faculté d'échanger des expériences : le théâtre est devenu, dans notre société, un art mineur qui, je crois, peut encore jouer ce rôle de gardien de la part incarnée de notre présence au monde.

2. La pièce, jouée à l'Espace GO en mars 2013, est publiée sous le titre : *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Leméac, 2013.

3. Sur ce sujet, je renvoie au texte de Walter Benjamin, « Le conteur », dont le propos demeure d'une percutante actualité.



Joie de Pol Pelletier, mis en scène par Gisèle Sallin (Théâtre d'Aujourd'hui, 1992). © Fabienne Sallin.



Cinq visages pour Camille Brunelle de Guillaume Corbeil, mis en scène par Claude Poissant à l'Espace GO (PAP, 2013).
Sur la photo : Laurence Dauphinais, Francis Ducharme, Ève Presseault, Julie Carrier-Prévost et Mickaël Gouin. © Jérémie Battaglia.

Mais paradoxalement, plus la scène joue son incarnation en nous demandant d'y croire, moins elle nous concerne. Le théâtre ne peut advenir que s'il reconnaît qu'une scène se compose avec la complicité d'une collectivité de spectateurs rassemblés selon un certain rapport, qui n'est pas neutre. Il en va du « re-partage politique de l'expérience commune », pour reprendre les mots, devenus classiques, de Jacques Rancière : « La politique se joue là comme rapport de la scène et de la salle, signification du corps de l'acteur, jeux de la proximité ou de la distance⁴. » Et je me demande, en terminant, dans quelle mesure un théâtre fondé sur la mise à distance du spectateur ignoré ne partagerait pas, implicitement, certains traits avec une politique de la communauté qui serait fondée sur une mise en ordre des sujets. Autrement dit, le théâtre ne proposerait pas d'autres positions sensibles que celles dominantes dans notre société, où chacun est invité à consommer sagement les mises en images préfabriquées de son devenir. ■

4. Jacques Rancière,
Le Partage du sensible, Paris,
La Fabrique éditions, 2000, p. 22.