

Jeu

La vision de Dionysos : *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*

Alexandre Lazaridès

Engagement nouvelle vague
Number 94, 2000

URI: id.erudit.org/iderudit/25835ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (2000). La vision de Dionysos : *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. *Jeu*, (94), 142–145.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

La vision de Dionysos

La véritable fonction du spectateur est une chose difficile à comprendre ; il est là et, en même temps, il n'est pas là.

Peter Brook, *l'Espace vide*

La double place du spectateur

L'hypothèse défendue par cette étude est que le regard du spectateur, en tant que témoin de la représentation, est inclus dans la pièce dès les premiers moments de la mise en scène. Le plaisir d'aller au théâtre trouverait dans ce regard structurant sa source la plus profonde. Si le temps du théâtre, de la création à la représentation, est double, c'est que la salle a un rôle à jouer dans l'achèvement du spectacle, préparé lors des répétitions mais non fini. Par son architecture même, le théâtre grec rendait sensible cette forte communauté, cette espèce de collaboration entre salle et scène, alors que le chœur, tant par ses interventions que par la place intermédiaire, entre scène et salle, qu'il occupait dans l'orchestre, établissait entre les lieux une continuité qui nous semble à présent un paradis perdu. En fait, la fonction médiatrice du chœur n'a pas totalement disparu de la dramaturgie occidentale ; elle s'est comme fragmentée en de multiples figures dramatiques : confidents, observateurs cachés, acteurs mis en abyme, tous substituts du chaînon manquant entre acteur et spectateur. Dernière mutation, le spectateur lui-même, par son immobilité confortable mais contrainte, n'en finira plus d'évoquer pour les observateurs l'image d'un dormeur. D'aucuns parleront même à son sujet d'atrophie, de paralysie, de handicap... Quoi qu'il en soit, pour plusieurs, son rôle paraît dorénavant confiné à celui d'*assistant*.

L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur

OUVRAGE DE MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX, CNRS ÉDITIONS, COLL. « ARTS DU SPECTACLE », PARIS, 1998, 265 P.

Mot ambigu. Si l'on n'en a voulu retenir que le sens passif (*assister à quelque chose*), il n'en possède pas moins un sens actif (*assister quelqu'un*). D'ailleurs, l'origine même du mot « spectateur » n'induit-elle pas le triple sens de *témoin*, d'*observateur* et de *critique* ? C'est ce qu'*Elvire-Jouvet 40* illustre de façon fascinante, faisant de la répétition d'un spectacle l'objet même de la représentation, alors que les efforts d'une actrice en vue de rendre l'effet exigé par le metteur en scène la contraignaient à se dédoubler pour jeter sur elle-même un regard de spectatrice, tel un troisième personnage invisible mais essentiel. La présence physique du spectateur ne vient pas se surajouter à un dispositif mental, elle y est inscrite dès le départ. Quoique immobile dans son siège, le spectateur se déplace dans l'espace fictif que la scène lui propose, dans une constante recherche d'un point de vue ; l'identification à un seul personnage est un concept qui masque cette grande mobilité de son activité perceptive. Le désir de tout regarder avec

attention qu'il se promet en début de représentation doit céder la place à un mode de vision plus chargée d'émotions, car c'est par l'émotion – être bouleversé, être touché, être intéressé – que le spectateur entre dans le jeu du spectacle. Les recherches sémiologiques, qui ont réduit le théâtre à un décodage cognitif, ont buté sur le sens et l'importance de cette « forêt émotionnelle ».

La salle face à la scène

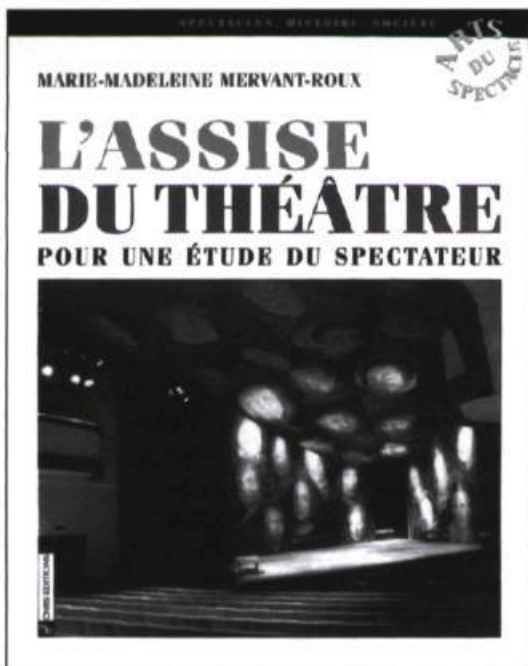
Dès le début du XX^e siècle, la rupture entre la scène et la salle a souvent été tenue responsable de la prétendue passivité du spectateur. Cette frontière était devenue un interdit qu'il fallait transgresser. Il faudrait que la salle bouge, pensait-on, que les spectateurs changent de point de vue sur le spectacle. Mais ceux qui, dans la mouvance brechtienne en particulier, ont voulu intervenir dans le dispositif frontal pour rendre le

public plus actif ou pour abolir les distances se sont rendu compte que d'autres distances intervenaient aussitôt. Ces expériences, décisives en leur temps, ont maintenant perdu de leur pertinence. Le retour massif à la frontalité donne à croire que la relative stabilité du lieu théâtral en Occident tient au fait qu'une expérience essentielle y est inscrite depuis les Anciens, celle d'assigner au spectateur une double place, sur scène et dans la salle, qui ne peut pas et ne doit pas être la même pour tous.

Selon qu'il est assis à la première ou à la dernière rangée d'orchestre, au balcon ou dans une corbeille, le spectateur a une perception différente du spectacle, plus ou moins individualisée ou éclatée, tandis que son sentiment d'intégration est tantôt fort, tantôt mitigé. L'auteure parle de « variations perceptives et relationnelles », selon que le spectateur se sent *dans* le spectacle ou *devant* le spectacle. Une vingtaine de mètres serait la distance maximale entre le spectateur et la scène, tandis que la salle elle-même ne devrait pas excéder huit cents spectateurs. Dans la zone proche (de 0 à 9 mètres environ des comédiens), une tension intense s'installe entre le visible et l'invisible et la position spectatrice est celle du témoin intime ; dans la zone moyenne (de 9 à 20 mètres), le

réel et l'imaginaire sont en équilibre et le spectateur se sent comme un témoin oculaire, tandis que dans la zone lointaine (au-delà de 20 mètres), les acteurs ne sont plus pour les spectateurs, observateurs éloignés, que des corps parlants. Dans ce dernier cas, le spectacle serait vécu comme par procuration, à travers ceux des spectateurs plus actifs dans le rapport entre la salle et la scène. Le sens du mot « collectivité » prend ainsi le sens de « solidarité » par la circulation des émotions vécues et transmises, à la manière d'un flambeau, des rangées les plus proches, absorbées par les détails, aux rangées éloignées dont la perception est plus globale. C'est pourquoi l'hétérogénéité de ces diverses visions est nécessaire au fait théâtral.

Aux fonctions du regard s'ajoute celle de l'ouïe qui transforme le public en boîte de résonance. Il y aurait un « imaginaire acoustique de la salle » qui expliquerait le fait





que les lois de l'espace théâtral ne sont pas celles de l'espace visuel. Le silence de la salle comme le moindre bruit qui en émane sont aussitôt interprétés par les acteurs qui ajustent leur jeu sur les attentes ainsi exprimées. Il n'est pas jusqu'à la respiration des spectateurs qui ne puisse être, semble-t-il, objet d'interprétation. Le rire est évidemment le plus audible et le plus dynamique de tous ces phénomènes qui finissent par influencer sur la durée du spectacle, en des proportions parfois minimes mais tout de même significatives. Une tournée en Russie de *Hamlet* mis en scène par Patrice Chéreau, durant laquelle la pièce a été représentée six fois à Moscou en septembre 1989, a ainsi permis de constater « l'action herméneutique permanente » de l'assistance sur le spectacle. Durant la série des six soirées, « il semble que les publics successifs se sont relayés pour intervenir de la même façon, installer aux mêmes endroits du jeu les accents essentiels », faisant finalement dévier le spectacle des intentions premières du metteur en scène, comme dans un processus de transformation. Moins sensible aux figures centrales, à cause de la barrière de la langue et de sa propre tradition théâtrale, le public moscovite percevait mieux l'espace et les figures anonymes de l'univers shakespearien.

Il n'y a pas jusqu'aux sièges mêmes, différents de ceux des salles de cinéma ou de concert, qui ne puissent être compris en fonction du genre d'attention que requiert le théâtre. Il faut, dit-on, qu'ils soient juste « assez confortables pour ne pas créer de fatigue » et pour imposer au corps « une meilleure tenue »... Ainsi neutralisé, dans une pénombre qui le maintient en contact implicite avec les autres spectateurs et favorise l'observation et le surgissement des « sentiments privés », le corps assis s'ouvre aux signes de la scène. Entre torpeur et lucidité, l'activité du spectateur est une autre façon de voir, spécifique à la réception du spectacle théâtral. Selon J.-P. Vernant, ce serait là une réplique de la « vision de Dionysos ».

Une assise volatile

Au début de son étude, l'auteure rappelait que « le théâtre n'est pas restreint à la réalité scénique » mais qu'il englobe « tout ce qui se passe entre la scène et l'assistance ». Pour démont(r)er le processus, seize spectacles avaient fait l'objet d'une étude de terrain, c'est-à-dire qu'ils avaient été observés et enregistrés, tandis que les témoignages écrits et oraux de certains spectateurs étaient recueillis ; les lieux mêmes de la représentation étaient soigneusement mesurés. Mervant-Roux a consacré de nombreuses pages à l'analyse minutieuse – et, il faut bien l'avouer, pas toujours convaincante – des réactions d'une salle à une représentation donnée ; des photographies prises sur le vif, tant de la salle que de la scène, et des diagrammes indiquant la distance entre acteurs et spectateurs accompagnent les observations.

En dépit de ces précautions méthodologiques originales, l'approche de Mervant-Roux laisse le lecteur quelque peu insatisfait. Les explications concernant le rôle de l'assistance et la communication muette des spectateurs entre eux, stimulantes parfois mais souvent trop subtiles, reposent sur des variables trop contingentes pour être concluantes. D'ailleurs, l'auteure elle-même souligne avec raison que, pour une même pièce, des différences significatives mais inexplicables dans la réaction des spectateurs peuvent être relevées d'une représentation à l'autre. À la règle générale qui stipule que la capacité optimale d'une salle ne devrait pas dépasser huit cents places, on peut opposer l'exemple de quelques grands théâtres, comme celui de la Cour d'honneur du palais des Papes à Avignon, efficaces en dépit de leur taille parce que l'espace scénique y est harmonieusement modulé avec la salle. En fin de parcours, on reste donc sur l'impression que le spectateur peut bien constituer « l'assise du spectacle », mais que c'est décidément une assise trop volatile pour assumer en rigueur des règles de mesure et de quantification. **J**

Hamlet, mis en scène par Patrice Chéreau dans la Cour d'honneur du palais des Papes lors du Festival d'Avignon 1988. Photo : Brigitte Enguerand, tirée de l'ouvrage de Marie-Madeleine Mervant-Roux, *l'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », Paris, 1998, p. 63.