Document généré le 25 avr. 2024 01:57

Jeu
Revue de théâtre

Compagnie Yan Duyvendak
Un spectateur plus actif qu'acteur

Delphine Abrecht

Numéro 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI : https://id.erudit.org/iderudit/69482ac

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

Abrecht, D. (2013). Compagnie Yan Duyvendak : un spectateur plus actif qu'acteur. *Jeu*, (147), 95–103.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DELPHINE ABRECHT

Compagnie Yan Duyvendak : UN SPECTATEUR PLUS ACTIF QU'ACTEUR

Mettre le spectateur en action. Le sortir de sa déplorable passivité. Faire de lui un « spect-acteur ». Ces idéaux, proclamés dans les années 60-70 par les adeptes du happening ou par des metteurs en scène subversifs comme Augusto Boal, ont été, il y a peu, remis en question. Dans *le Spectateur émancipé*, paru en 2008, le philosophe français Jacques Rancière propose ainsi de revaloriser au contraire le spectateur en tant que tel, et les activités inhérentes à son rôle propre : « Être spectateur, ce n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. […] Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et les activités propres au spectateur[1]. »

Ce postulat de Rancière, qui rejette dos à dos les modèles activateurs de Brecht et d'Artaud – dont l'un vise à stimuler l'action des spectateurs dans le monde, et l'autre fait directement « sortir les spectateurs de leur condition de spectateurs » en les entraînant dans la performance –, est aujourd'hui célèbre.

Ainsi, il paraît partagé par Yan Duyvendak, qui le mobilise dans un travail de mise en scène concret. C'est cet artiste, formé à la HEAD (Haute École d'Art et de Design) de Genève, où il enseigne aujourd'hui la performance, que j'évoquerai ici. Yan Duyvendak fait partie des créateurs les plus reconnus du moment sur les scènes contemporaines de Suisse et d'Europe[2]. D'abord plasticien, il dit être passé des arts visuels au théâtre « pour être dans l'immédiateté de la relation avec le spectateur[3] ». Il offre, en effet, un travail résolument centré sur ce dernier – et confronte, dans son spectacle *SOS (Save Our Souls)*, la « mise en action » du spectateur avec la revalorisation d'une « activité spectatrice » émancipée.

1. Yan Duyvendak, dans « À première vue », émission de radio présentée par Pierre-Philippe Cadert, RSR la 1ère, jeudi 10 février 2011.

2. Les spectacles de la Compagnie Yan Duyvendak sont disponibles en vidéo sur le site <www.duyvendak.com>.

3. Yan Duyvendak, *op. cit.*

Side Effects
(Compagnie Yan Duyvendak, 2009).
© Nicolas Spühler.

VERS UNE FOCALISATION SUR LE SPECTATEUR

C'est en 2009, avec *Side Effects*, que l'artiste d'origine hollandaise monte sa première œuvre scénique où les spectateurs sont au premier plan. Conçu avec la dramaturge Nicole Borgeat, *Side Effects* commence, en fait, par une mise en action résolue des spectateurs. Au début du spectacle, Yan Duyvendak expose clairement au public les règles du jeu : c'est une « perfo » sur le principe de l'audimat et du *zapping*, annonce-t-il. Il y a quatre télévisions dans la salle, et les spectateurs devront *zapper* collectivement. Seul le téléviseur devant lequel il y aura le plus de monde bénéficiera d'une bande son, prodiguée *live* par Yan Duyvendak. Le jeu commence, et le public assiste à plusieurs *shows* télévisés un peu absurdes (tous sont joués par le metteur en scène dans sa chambre), en se déplaçant à sa guise.

Au bout d'une vingtaine de minutes, cependant, Yan Duyvendak bouleverse la règle. D'un ton ferme, comme s'il reprenait les choses en main, il demande aux spectateurs de l'aider à mettre les télévisions les unes à côté des autres. Les spectateurs s'installent face à lui, et sur chacun des écrans apparaît un visage différent – occupé à regarder la télévision. Évoquant ces personnes l'une après l'autre, Duyvendak se met à raconter leurs histoires quotidiennes et touchantes. Cela suggère tout à la fois l'orientation de son intérêt vers les spectateurs – qui seront à partir de cette production toujours profondément intégrés à son travail – et sa décision de les revaloriser en tant que tels.

Les spectateurs présents sont quant à eux rendus à leur activité spécifique : regarder et écouter ce que quelqu'un leur propose, et suivre des histoires dont le déroulement leur est en un sens imposé. Activité qui s'avère, dans ce spectacle, plus riche au final que le *zapping* et les déplacements physiques ayant précédé.

SOS (SAVE OUR SOULS) : UN DÉPASSEMENT SUBTIL DE LA MISE EN ACTION

La structure dramaturgique en deux temps de *Side Effects* sera reprise dans *SOS (Save Our Souls)*, créé à Marseille en 2010. Attardons-nous donc à ce spectacle, qui est selon Yan Duyvendak lui-même son travail le plus intéressant. Avec ses deux parties, *SOS (Save Our Souls)* dessine en effet de façon plus prégnante encore le passage d'une « mise en action » du spectateur à ce que l'on pourrait appeler une implication émancipée.

SOS (Save Our Souls) n'est pas une pièce sur le thème du spectateur. Elle entend traiter du capitalisme, qui s'infiltre jusque dans le domaine de la culture, face aux richesses de l'échec et de l'inefficace. Dans ce spectacle qui retourne tous les codes convenus, les spectateurs font leur entrée dans une salle plongée dans le noir. Ils s'arrangent tant bien que mal pour se trouver un siège ; puis la lumière se rallume, sur eux comme sur cinq performeurs[4] debout dans les gradins. L'un d'eux demande aux spectateurs de lui offrir un objet auquel ils n'accordent pas de valeur. Sont brandis mouchoir, tampon hygiénique, ou même carte de crédit. Une autre performeuse distribue selon son bon vouloir dix « cartes *VIP* » dans le public. Yan Duyvendak explique enfin les règles : les spectateurs *VIP* viendront se mettre au premier rang, et auront le pouvoir d'intervenir sur le déroulement de la soirée en interrompant à leur gré le « produit en cours » (soit la performance jouée). Treize des objets offerts au préalable sont déposés à l'avant-scène. Chacun représente une performance, et les spectateurs peuvent à tout moment se lever et s'en saisir pour en choisir une nouvelle et redéfinir l'action du spectacle.

Le principe donné, les spectateurs *VIP* mènent le bal, en arrêtant fréquemment le numéro en cours. Leurs actions, leurs « initiatives » ou leurs « prises de risque » sont fortement encouragées. Des cadeaux sont offerts à ceux qui « s'impliquent », d'abord assez réjouissants (champagne, clé de Mercedes), puis un peu moins (de vagues dessins). Les performances s'enchaînent, du numéro pseudo-clownesque (un performeur tente de fermer une échelle sans se pincer les doigts) à des scènes plus âpres (les acteurs tournent en rythme des pages qui affichent des critères de performativité dans une novlangue inepte), en passant par des scènes plus lyriques (un performeur récite la nouvelle *Construire un feu* de Jack London). Elles sont cependant sans cesse coupées par les dix *VIP*, occasionnant de la part des acteurs des remarques d'ordre entrepreneurial sur la nécessité d'agir pour améliorer leur rendement.

Résultat de ces interventions incessantes, rien ne s'installe vraiment. Et l'amputation, voire l'annulation des saynètes proposées, peut ainsi faire penser à « l'autosuppression du théâtre » qui, d'après Jacques Rancière, résulte des pratiques de mise en action du spectateur… Pourtant, tout comme dans *Side Effects*, cette mise en action est bientôt suspendue. Au milieu du spectacle, les choix des spectateurs sont soudain discutés par les performeurs ; puis, très vite, ces derniers ramassent les objets par lesquels les spectateurs étaient enjoints d'intervenir, et les jettent dans un grand sac poubelle. « Merci, mais les actionnaires en ont décidé autrement. » Les spectateurs sont ainsi fermement rembarrés. Rendus, semble-t-il, au modèle habituel où ils ne peuvent intervenir, certains se vexent. Ainsi de ce spectateur qui, à ce moment-là, a quitté en colère la salle du Théâtre de l'Arsenic à Lausanne.

4. Le terme de « performeur » plutôt que celui d'« acteur » marque le fait que ceux-ci ne jouent aucun personnage. Notons aussi qu'eux-mêmes se désignent ainsi durant le spectacle – jouant sans doute du rapprochement de ce terme avec celui de « performativité ».

Cette seconde partie de *SOS*, qui révèle le dépassement des « mises en action » du spectateur par Yan Duyvendak, a cependant pour trait frappant de mener à un singulier entre-deux. En effet, les spectateurs ne sont plus exhortés à agir ; mais ils ne redeviennent pas pour autant les « témoins ignorés » que prônait le modèle initié par Diderot[5].

« En fait, on a voulu faire quelque chose d'un peu ambigu, ne pas juste dire c'est fini, maintenant vous restez à votre place. C'est plus trouble : on mène la structure, mais il y a plein de temps, de silences et de trous dont le spectateur peut s'emparer s'il le souhaite. Je suis toujours content de voir que l'activité de la première partie se transpose dans la deuxième, à un autre niveau », me confie Yan Duyvendak, rencontré à l'issue d'une représentation. Il souligne par là que la première partie, loin de représenter uniquement un modèle à contester, amène à la seconde des possibilités positives. Le passage à un moment qui ne récuse pas l'inclusion des spectateurs ni une certaine activité subjective pourrait ainsi être vu comme une allégorie de ce que les mouvements de « mise en action » du passé peuvent apporter au théâtre d'aujourd'hui.

Comment se profile donc cette seconde moitié de *SOS* ? Elle commence par une série de questions posées tour à tour par les cinq performeurs, qui n'ont pas regagné la scène mais restent toujours proches des spectateurs, debout dans les travées.

Avez-vous des regrets ?
Est-ce que vous avez déjà été vraiment heureux ?
Avez-vous déjà tué un animal ?
Avez-vous déjà attendu quelqu'un qui n'est jamais arrivé ?
Est-ce que vous êtes content de votre voisin de fauteuil ?
[…]

Selon Yan Duyvendak, ces questions ont fait l'objet d'un travail particulier pour être « ni tout à fait rhétoriques, ni tout à fait adressées ». Elles laissent ainsi place à la réaction éventuelle de ceux qui voudraient vraiment réagir, en leur nom propre. « Un soir, une femme a choisi de répondre pour parler de sa solitude, de son envie d'être touchée par quelqu'un, c'était magnifique », rapporte-t-il, éclairant l'ouverture aux initiatives subjectives laissée par l'annulation des « mises en action ». Mais ces questions, auxquelles le public ne répond habituellement pas à haute voix, poussent avant tout chaque spectateur à l'introspection. Ce qui est, me semble-t-il, l'activité la plus engagée d'un spectateur.

À ces questions succède une scène insolite. Tandis que les autres membres du public sont laissés à leur perplexité, la performeuse Anne Delahaye passe du rire aux pleurs et des pleurs au rire, les yeux vissés à ceux d'un spectateur à qui elle tient les mains. Radicale confrontation aux émotions d'autrui – ce qui est, là encore, l'une des activités fondamentales du spectateur. C'est cette « activité » réceptrice qui paraît donc mise en exergue face aux « actions » précédentes, sans que l'on soit pour autant revenus à un classique rapport frontal, et sans avoir renié la dimension de « situation[6] » mise à jour par le moment activateur qui précède.

D'autres petites scènes décousues s'ensuivent, où les spectateurs sont amenés à voir, à écouter et à recevoir diverses propositions des acteurs. Celles-ci se déroulent toutes sur le mode de l'intime et du retour sur soi, différant par là des performances de la première partie. Les acteurs racontent une histoire d'enfance un peu triste, chantent une chanson, évoquent un poème ou une bribe d'anecdote. Les spectateurs assistent à ces fragments, et chacun agence ce qu'il voit à son gré en fonction de ses propres expériences – activité du spectateur que Rancière promeut absolument, et plus impliquante peut-être que les « actions » de la première partie.

5. Dans le chapitre XI de son *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Denis Diderot préconise le quatrième mur, qui sera de coutume au théâtre jusqu'au milieu du XX^e siècle. Au début de ce chapitre, il avance ainsi qu'au théâtre « les spectateurs sont les témoins ignorés de la chose ».

6. Voir à ce titre le chapitre « Événement/Situation », dans *le Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann, Paris, l'Arche, 2002, p. 164-170.

Enfin, le spectacle se termine sur une note singulière : « Et si maintenant on ferme tous les yeux, est-ce qu'on existe encore les uns pour les autres ? »

À cette phrase prononcée par l'un d'eux, les performeurs dispersés çà et là dans les gradins ferment les yeux. Certaines personnes les imitent, avant de les rouvrir peu à peu, et de comprendre que le spectacle est achevé. Un à un ou par petits groupes, les spectateurs quittent la salle, délaissés par les acteurs qui restent quant à eux immobiles, les yeux clos.

Livrant les spectateurs à eux-mêmes, cette belle fin floue tend à souligner l'émancipation des spectateurs que souhaite la Compagnie Yan Duyvendak. « La notion de participation est pour nous trop liée à une position de maîtrise de l'artiste, comme celle du magicien qui fait monter un membre du public sur scène[7] », affirme Nicole Borgeat, avec qui Yan Duyvendak a aussi conçu ce spectacle. Une telle fin paraît révélatrice de l'ambition des artistes de ne pas exhorter les spectateurs à l'action, mais de leur offrir un spectacle dont une large part est, en fin de compte, abandonnée à leur responsabilité propre de spectateurs.

Doucement conviés par la phrase finale à s'interroger sur leur manière de percevoir – ou non – l'autre, les spectateurs réexaminent en outre les potentiels de la perception. Ces derniers mots attirent l'attention sur l'exercice de regard et de co-composition qu'implique l'activité spectatrice. À ce stade, actifs plus qu'acteurs, les spectateurs, après avoir été rendus à leur rôle de spectateurs, paraissent en définitive rendus à eux-mêmes.

7. Entretien de David Zerbib avec Nicole Borgeat et Yan Duyvendak, *Le Phare*, n° 6, septembre-décembre 2010.

CI-DESSOUS : *SOS (Save Our Souls)* (Compagnie Yan Duyvendak, 2010). © Steeve Iuncker.

SOS (Save Our Souls) (Compagnie Yan Duyvendak, 2010). © Steeve Iuncker.

SOS (Save Our Souls) (Compagnie Yan Duyvendak, 2010). © Steeve Iuncker.

L'ACTION, AUJOURD'HUI

SOS (Save Our Souls) met donc en faillite un certain culte de l'action, identifié à un capitalisme pernicieux. Le déroulement de ce spectacle mène à conscientiser l'intérêt d'un moment délesté de l'exhortation à l'exécution. Allant vers l'avènement d'une perception plus exigeante et contraignante, mais aussi plus fertile, cette œuvre pousse à s'interroger. Le présupposé platonicien d'une « passivité » déplorable des spectateurs est-il vraiment valable, comme le demande Jacques Rancière ? En d'autres termes, la seconde partie ne montre-t-elle pas qu'un public, même lorsqu'il n'est pas pédagogiquement soustrait à la position de simple observateur, reste pourtant actif ? Et, comme le suggère en outre le spectacle *SOS*, les « mises en action » ne sont-elles pas d'ailleurs à revoir à l'heure où l'injonction à l'action est devenue la base même du capitalisme ? À l'heure où le marché médiatique lui-même en est venu à demander, ainsi que le souligne le penseur Jean-Louis Comolli, « un spectateur agile et zappant » afin sans doute de « suspendre le moindre passage à la pensée »[8] ?

La mise en action des spectateurs de théâtre a culminé dans les années 60-70. Dans le schéma culturel de ces années-là, les intellectuels fustigeaient « l'ère de la consommation moutonnière » (Herbert Marcuse) et appréhendaient le spectateur comme un être amorphe et passif. Pourtant, comme l'affirme Alain Ehrenberg dans *le Culte de la performance* (1991), un dépassement a eu lieu depuis. Le sociologue note ainsi une évolution des relations aux objets de consommation à travers le thème du « loisir actif ». Cette évolution touche bien évidemment la conception du spectateur de masse, auquel on demande désormais, dans une récupération des critiques de l'aliénation, « d'accéder véritablement à l'individualité en passant par l'action ».

Le spectacle *SOS (Save Our Souls)*, qui tend à résister aux modèles du marché actuel, paraît précisément mener à se garder de ce « spect-acteur » de masse, tout comme les mises en action des années 60-70 cherchaient à se garder d'un spectateur amorphe et passif. *SOS* suggère en effet qu'il ne s'agit plus aujourd'hui de « libérer le spectateur de sa condition de spectateur », comme le voulait Augusto Boal, mais de libérer les êtres contemporains du culte de l'action et de la performance. Voir, écouter, percevoir et composer avec les émotions d'autrui sont les activités qu'il donne à repenser. Après une série de passages à l'acte programmés, le spectateur est conduit à réexaminer son implication perceptive – en « témoin inclus » et responsable.

Yan Duyvendak, en passant par l'expérience plutôt que par le discours, interroge donc la notion de participation et met ses spectateurs en face de leurs responsabilités propres. Sans forcément chercher à créer du « liant », sans promouvoir coûte que coûte l'action. Peut-être, qui sait, viendra-t-il bientôt le faire au Québec. ■

8. Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, p.12.

Delphine Abrecht, née en 1987, est assistante-doctorante à l'université de Lausanne en Suisse. Elle y mène depuis 2012 une thèse sur le rapport au spectateur dans le théâtre contemporain. Curieuse des innovations scéniques actuelles, elle collabore par ailleurs comme dramaturge à divers projets théâtraux.