

Fabien Cavallé et Claire Lechevalier

Introduction

Récits de spectateurs

Narrations et modèles d'expérience

« M^{me} de Coulanges et M. de Barrillon jouèrent hier la scène de Vardes et de M^{lle} de Toiras. Nous avions tous envie de pleurer; ils se surpassèrent eux-mêmes. Mais la Champmeslé est [quelque chose] de si extraordinaire qu'en votre vie vous n'avez rien de vu de pareil. C'est la comédienne que l'on cherche et non pas la comédie; j'ai vu *Ariane* pour elle seule. Cette comédie est fade, les comédiens sont maudits, mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure, tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir¹. »

Si le récit de Madame de Sévigné racontant à sa fille ses soirées de théâtre fait rayonner le nom et la présence de la Champmeslé, contribuant à l'édification de sa légende, il fait aussi revivre, en contrepoint de l'éclat de la scène, les bruissements et les silences d'une salle, tout entière tendue vers l'entrée de la comédienne. Récit tenu, qui pourrait décevoir par la discrétion de ses indications, voire par ses vides si l'on n'y percevait en creux l'attente, l'écoute qui s'installe, l'émotion qui s'élève. De cette ferveur éphémère le récit de Madame de Sévigné constitue une trace aussi fragile qu'incomplète. Placé sous le signe de la subjectivité (« j'ai vu *Ariane* pour elle seule »), il ancre cependant l'expérience théâtrale dans un partage, faisant revivre une communauté de spectateurs emportés par le même enthousiasme, offrant cette séance de théâtre à l'appréciation des lecteurs de la correspondance.

• 1 – SÉVIGNÉ, Marie de RABUTIN-CHANTAL, marquise de, lettre à madame de Grignan du 1^{er} avril 1672, in *Correspondance*, t. I, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 469.

Au croisement de l'intime et du collectif, ce court récit contribue à construire une histoire du théâtre qui croise dans un même mouvement le moment du spectacle et les différents temps de sa réception.

Mémoire d'un spectacle, d'un temps passé au théâtre, d'un ravissement ou d'une déception, telle celle du narrateur de la *Recherche* découvrant la Berma dans *Phèdre*, le récit de spectateur mêle valeurs documentaire et littéraire, écriture de soi et fictionnalisation, au sein d'une construction qui est en elle-même une réponse au spectacle, à la fois interprétation et réinvention, qui entremêle l'évaluation critique, la mémoire, l'imagination, voire le désir. Témoin de cette complexité, la richesse générique de ce récit se traduit par la multiplicité des formes au travers desquelles il s'élabore : depuis la relation informative, le journal de voyage, la correspondance, l'essai critique, jusqu'à la récréation virtuose où le spectacle se réinvente au cœur d'une œuvre qu'il vient nourrir et travailler. Apparaît alors un objet d'étude dont la fertilité n'a pas toujours été reconnue à sa juste valeur.

Dans les vingt dernières années, la question du spectateur s'est imposée dans le discours critique, aussi bien en études théâtrales qu'en études littéraires. Certes, depuis longtemps, le public fait l'objet d'analyses historiques et sociologiques² qui visent à en déterminer la composition et la pratique des spectacles. De même, la réflexion des grands metteurs en scène a contribué à construire un spectateur ou un public théorique, celui que l'on aimerait avoir en idée, celui que la mise en scène espère atteindre, voire tente d'inventer. Et avant eux, la critique philosophique du théâtre a forgé une figure, cette fois-ci négative, de l'homme ou de la femme au spectacle. Il existe depuis bien longtemps un discours théorique ou analytique sur la réception du théâtre, sur la présence et l'activité des êtres qui assistent à la séance. Mais à bien y regarder, le spectateur est un objet d'études différent de ces premières perspectives, non seulement parce qu'on le prend comme un individu, mais aussi parce que son individualité est toujours reliée, par de multiples attaches, à l'œuvre, à l'événement de la représentation et à l'assemblée qui se constitue autour de celle-ci. Parce que le spectacle vivant est fondé sur la coprésence des artistes et de ceux qui les regardent, la question de la réception trouve avec le spectateur une matérialité, une immédiateté, une dimension sociale enfin,

• 2 – MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Librairie Droz, 1934; LOUGH John, *Paris Theatre Audiences in Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Londres, Oxford University Press, 1965; GUY Jean-Michel et MIRONER Lucien, *Les Publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de quinze ans et plus*, Paris, La Documentation française, ministère de la Culture et de la Communication, 1988. La question a été reprise par les historiens ces derniers temps : voir, en particulier, RAVEL Jeffrey, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca, Cornell University Press, 1999; GOETSCHÉL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Au théâtre! La Sortie au spectacle (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, PUPS, 2014.

qui déplace les visions des metteurs en scène comme les analyses fondatrices de Jauss ou d'Iser ou celles d'Anne Ubersfeld³. Le spectateur n'est pas seulement un décrypteur des signes de la scène, décryptage qu'il effectue à partir des attentes et des habitudes de son époque et de son milieu ; il est aussi un corps qui écoute, un individu qui est en relation avec d'autres avant, pendant et après la séance, un être qui a une vie en dehors du théâtre ; enfin, il est si divers qu'il vaudrait mieux user d'articles indéfinis – un/des spectateur(s) – plutôt que définis car ceux-ci unifient de manière trompeuse la variété des postures et des expériences. Tel est peut-être le plus grand apport des études récentes, quel que soit leur point de départ : se dégager d'une unicité théorique pour penser la diversité d'états et d'attitudes, la pluralité des expériences et des relations entre acteurs et assistants.

Sans réduire les approches, sans écraser non plus les passages et les croisements entre chacune, on pourrait dire que trois grandes lignes semblent aujourd'hui s'être dégagées sur la question du spectateur. L'essai de Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, publié en 2008 mais faisant suite à d'autres ouvrages qui posaient indirectement la question de celui qui regarde ou reçoit l'œuvre⁴, a nourri la recherche universitaire récente, en particulier en études théâtrales mais pas seulement, et a relancé la réflexion sur les usages politiques du théâtre. En appelant à l'émancipation du spectateur, en revendiquant l'égalité de la scène et de la salle et celle entre chaque spectateur, Jacques Rancière et, à partir de lui, Olivier Neveux, Armelle Talbot ou Clotilde Thouret ont ouvert de nouvelles pistes théoriques sur la relation entre l'œuvre théâtrale et l'assistance, sur l'attitude de l'un envers l'autre et ont proposé un dépassement des analyses politiques du théâtre encore marquées par Brecht⁵. Ces travaux récents s'inscrivent dans le renouveau plus large d'une politique et d'une éthique des arts qui rappellent tout à la fois la référentialité de la représentation, apte à parler du monde et à le penser, et la responsabilité des artistes comme celle des lecteurs ou des spectateurs face à l'œuvre. Cette ouverture au monde comme il va, l'attention portée à sa conflictualité et à la capacité de chacun d'y vivre et d'y résister trouvent un débouché naturel dans la question du

• 3 – JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 ; ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 [1976] ; UBERSFELD Anne, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Belin, 1996 [1981].

• 4 – VOIR RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 ; voir aussi du même, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

• 5 – NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013 ; NEVEUX Olivier et TALBOT Armelle (dir.), « Penser le spectateur », *Théâtre/public*, n° 208, avril-juin 2013 ; THOURET Clotilde, *Le Théâtre réinventé. La défense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, à paraître. Ces recherches, tout en étant inspirées par Rancière, ne se réduisent pas à la simple application d'une analyse philosophique.

spectateur/lecteur dont les travaux insistent sur la variété de ses réponses comme sur son autonomie et sa liberté par rapport à l'œuvre. Loin de l'assimiler à un récepteur façonné par le spectacle, loin d'une conception démiurgique du public, la prise en compte du spectateur dans ces travaux permet de défendre la légitimité des pratiques artistiques pour la vie de chacun, à l'heure où celles-ci se voient dénier toute utilité par les logiques économiques néo-libérales.

Cette approche politique qui reprend le fil d'une réflexion théorique sur le spectateur, se distingue d'une autre apparue dans les années quatre-vingt-dix qui propose, quant à elle, une anthropologie de l'événement théâtral⁶. Dans *l'Assise du théâtre*, paru en 1998, Marie-Madeleine Mervant-Roux démontrait comment la présence des spectateurs, leur écoute, leur attention imperceptible comme leurs réactions manifestes, travaillaient la représentation elle-même, la modifiaient et, parfois, l'affinaient en fonction des soirs. Le spectateur ne se réduit pas à la fonction d'interprète des signes mais il apparaît bien comme une condition du théâtre, comme « un co-auteur – au sens large – de la séance dramatique⁷ ». Cette enquête menée à partir d'observations en salles, mais aussi de questionnaires individuels et de réflexions sur la théorie théâtrale, donnait une image fine de la position spectatrice qui dépassait la dialectique réductrice de l'action/passivité des individus au théâtre. Ce dépassement est assumé et prolongé dans l'essai que Marie-Madeleine Mervant-Roux a consacré à cette question en 2006. Partant des propos de Jean Vilar sur le spectateur, elle réhabilitait « le topos du veilleur à demi-endormi⁸ », où le repos du corps n'empêche pas l'activité de l'esprit. Elle dégageait alors plusieurs figures d'« homme-spectateur » que les spectacles des années 2000 faisaient apparaître : « le médium », « le témoin », « le rêveur », « le regardeur », « le choreute paradoxal », « l'auditeur ». Cette diffraction des figures spectatrices faisait écho à deux autres ouvertures de l'enquête. D'une part, son fondement anthropologique invite, selon l'auteur, « à se défaire des images officielles du spectateur vu du seul point de vue du théâtre, à retrouver l'homme-spectateur qui quelquefois va au théâtre et pour le reste vit sa vie⁹ ». D'autre part, mais c'est la conséquence directe du premier postulat, il faut accepter de laisser

• 6 – Voir *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998. Cette anthropologie se poursuit par la vaste enquête en faveur d'une histoire sonore du théâtre : voir entre autres MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et LARRUE Jean-Marc (dir.), « Le Son du théâtre. I : Le passé audible », *Théâtre/Public*, n° 197, octobre 2010 ; MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, GUINEBAULT-SLAMOWICZ Chantal et LARRUE Jean-Marc, « Le Son du théâtre. II : Dire l'acoustique », *Théâtre/Public*, n° 199, mars 2011.

• 7 – MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

• 8 – *Ibid.*, p. 31.

• 9 – *Ibid.*, p. 27.

le temps jouer dans la réception du théâtre et de ne pas limiter celle-ci à l'instant de la représentation, autrement dit d'inscrire la mémoire comme un des agents de l'activité spectatrice, au même titre que le corps, le regard ou l'imagination. Cela revient à considérer comme un produit de l'expérience théâtrale, les mots du spectateur qui surgissent après la séance, oralisés dans la conversation, posés sur le papier d'une lettre, d'un journal intime, d'une réponse à un questionnaire – nous y reviendrons. Le chercheur voit s'ouvrir une autre vie des spectacles, intériorisée, rêveuse, fantasmatique, en marge de l'histoire officielle du théâtre et de l'opéra.

C'est peut-être à cette autre histoire que des spécialistes des théâtres des siècles anciens ont commencé à travailler. Marie-Madeleine Mervant-Roux reconnaît d'ailleurs sa dette à l'égard des travaux d'Élie Konigson, spécialiste du théâtre médiéval qui s'est interrogé à plusieurs reprises sur la nature de l'expérience d'un spectateur du *xiv^e* ou du *xv^e* siècle¹⁰. Mais d'autres travaux, en particulier sur la période moderne, ont émergé et ont tenté de dessiner des figures de spectateurs anciens, de dégager des manières d'aller au théâtre et de l'éprouver¹¹. En introduction à ses *Traces du spectateur*, recueil d'articles qu'elle dirigeait, Françoise Decroisette posait une question cruciale : « Est-il possible de saisir, sinon de restituer, de cerner la relation fondatrice et complexe du spectateur à l'œuvre, d'en redessiner les contours¹² ? » On a ainsi pu montrer comment se constitue dès le *xvi^e* siècle une véritable théorie de la réception théâtrale, non seulement autour des notions centrales de la poétique classique (illusion, vraisemblance, passions, etc.) mais aussi autour d'une interrogation nouvelle sur la subjectivité¹³. Tout récemment, d'autres travaux ont souligné l'émergence au cours des années 1650 d'une « critique de spectateurs », différente de celle des savants ou des professionnels de l'écriture, entraînant avec elle de nouveaux critères d'évaluation qui s'enra-

• 10 – KONIGSON Élie, « Diviser pour jouer », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 11, printemps 1994, p. 44-49.

• 11 – Voir les travaux de Sophie MARCHAND sur les anecdotes dramatiques : entre autres, « Le sens de l'anecdote », in François LECERCLE, Sophie MARCHAND et Zoé SCHWEITZER (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 27-40 ; « Le spectateur en vedette dans les anecdotes dramatiques du *xviii^e* siècle », in Delphine ALBRECHT, Lise MICHEL et Coline PIOT (dir.), *Portraits de spectateurs de théâtre. Faire œuvre d'une réception*, Montpellier, L'Entretiens, à paraître. Voir aussi DECROISSETTE Françoise (dir.), *Les Traces du spectateur. Italie, *xvii^e*-*xviii^e* siècle*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2006 ; LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et BISARO Xavier (dir.), *Les Sons du théâtre (Angleterre-France ; *xvi^e*-*xviii^e* siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

• 12 – DECROISSETTE Françoise, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

• 13 – LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et SALAÜN Franck (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique. *xvii^e*-*xviii^e* siècles*, Montpellier, L'Entretiens, 2008 ; HARRIS Joseph, *Inventing the Spectator. Subjectivity and the Theatrical Experience in early modern France*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

cinent dans l'expérience affective, bien plus que dans la reconnaissance des normes poétiques et de leur travail par les œuvres¹⁴. Ces travaux qui souvent se répondent et se prolongent, font eux aussi valoir la plasticité des attitudes des spectateurs, impossibles à réduire aux schèmes élaborés par la poétique¹⁵. Cette plasticité tient aussi à la variété des supports à partir desquels l'historien peut appréhender l'atmosphère évanouie des salles de théâtre : journaux et gazettes, écritures du privé (mémoires, correspondances), relations diplomatiques ou juridiques, fictions, images peintes, gravées, dessinées, etc. Chaque medium fait advenir un aspect différent des spectateurs, une dimension particulière de l'expérience théâtrale. La quête des traces a souvent obligé à interroger à nouveaux frais certaines idées reçues de l'histoire du théâtre, quand elle ne force pas à revoir nos définitions et nos attentes des spectacles d'aujourd'hui à la lumière de ceux d'autrefois.

Le présent ouvrage propose tout autant un prolongement qu'une réduction des approches contemporaines sur le spectateur. Il les prolonge parce qu'il prend sa racine dans une interrogation d'historiens sur les traces que pouvait laisser de lui-même, directement ou indirectement, un spectateur ancien, sur la possibilité, pour le chercheur, de les inventer – comme on dit de Christophe Colomb qu'il est l'inventeur de l'Amérique –, sur les manières, enfin, de leur donner sens. Nous en sommes venus à regarder de plus près les mots qu'ont laissés derrière eux des hommes et des femmes amateurs de théâtre. C'est là qu'intervient la réduction de l'approche, en apparence bien plus modeste que les perspectives anthropologiques et politiques mentionnées plus haut. Nous avons choisi comme objet d'étude le récit de spectateurs, la narration, plus ou moins lacunaire, plus ou moins étendue, qui fait état d'une expérience face à un spectacle ou à un film. Il s'agit ici d'observer ce qui fait l'objet du récit (qu'est-ce qui fait spectacle pour le spectateur?), comment s'élabore la mise en mots et se construit la narration. Ce mouvement est en même temps retour sur soi (comment exprimer ce que l'on a vu et ressenti?), jeu avec la mémoire et l'imaginaire, inscription dans les codes ou les règles d'un support générique, variation au sein d'une tradition de réception et d'interprétation, voire édification d'une posture et d'une stratégie auctoriale. D'autres avant nous avaient signalé l'intérêt de la mise en récit de l'expérience spectatrice. En conclusion de *Figurations du spectateur*, Marie-Madeleine Mervant-Roux remarquait que l'activité du spectateur fonctionne par fragmentation et recomposition, attirant ainsi l'attention sur l'agencement narratif que les mots posés sur les souvenirs du spectacle réalisent :

• 14 – MICHEL Lise et BOURQUI Claude (dir.), « Naissance de la critique dramatique », *Littératures classiques*, n° 89, avril 2016.

• 15 – FRIGAU-MANNING Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

« Autrement dit, des souvenirs partiels, des formes de composition, des thématiques, des bribes de visions, deux, trois phrases mémorisées... La réorganisation narrative ou poétique ultérieure s'effectuerait à partir de certains éléments du spectacle, à partir de fragments mais qui ne semblent tels que si on les regarde par rapport au spectacle entier – à l'idée que l'on peut s'en faire... car où est-il, ce spectacle entier? Achievé où? Dans quel espace? Il suffit d'appréhender la perspective [...] du développement desdits fragments le long d'une existence entière, d'une génération, d'une culture... pour qu'une autre cohérence apparaisse, difficile à appréhender... Il faut imaginer de tout autres enquêtes, des voyages dans un espace-temps ni historique, ni esthétique¹⁶... »

Ces récits d'après spectacle – expression qu'il faut prendre à tous les sens du terme – naissent de la liberté rêveuse du spectateur au théâtre tout autant que de la fertilité du spectacle dans son esprit ; elles témoignent de sa capacité d'invention à partir de l'instant de la séance comme de l'intensité de sa sensibilité. Dès 1987, Georges Banu soulignait la subjectivité du témoignage des spectacles :

« Au théâtre, la mémoire en tant que communication de ce qui a eu lieu n'est que fantasmatique : à la réalité s'ajoute toujours une projection. C'est ce que prouvent les textes de Brecht sur Mei-Lan fang ou d'Artaud sur le théâtre balinais, de Meyerhold sur le théâtre de foire, de Strehler sur la commedia dell'arte. La mémoire des grands témoins du théâtre n'est jamais autonome, mais toujours colorée par une attente et un programme, par une re-connaissance et une imagination. Chaque fois, elle reste solidaire d'un être. De là vient son impureté, autant que sa dimension mythologique. [...] La mémoire du théâtre est donc une mémoire entachée de subjectivité, un peu incorrecte, telle une mémoire de la vie¹⁷. »

Ces intuitions stimulantes ont nourri le projet de ce volume qui entend les mettre à l'épreuve de textes rédigés après et d'après un spectacle. Il s'agit alors de voir ce que ces narrations font apparaître de l'activité spectatrice, non seulement dans le temps de la représentation, mais aussi dans le cheminement intérieur du spectacle après coup. Cette réduction et cette mise à l'épreuve des approches actuelles par les récits de spectateurs s'accompagnent enfin pour nous d'une hypothèse que nous souhaitons vérifier. Loin d'être pure expression de la subjectivité, il nous semble que les témoignages de spectateur, quelle qu'en soit la forme textuelle, mettent en tension l'individualité d'une réception et des modèles collectifs que sont les manières de parler ou d'écrire sur le théâtre, mais aussi d'être au théâtre ou au cinéma et de

• 16 – MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, op. cit., p. 193-194.

• 17 – BANU Georges, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 14-15. Voir le commentaire de ces pages ici-même par Simon Chemama dans l'introduction de son article.

l'éprouver. D'où le titre de l'ouvrage qui vise à articuler récit et modèles, la particularité d'une mise en mots et son inscription dans des cadres collectifs d'expérience.

D'emblée il a paru nécessaire d'inscrire le questionnement dans une perspective historique. Hormis les travaux sur les spectateurs des XVII^e et XVIII^e siècles déjà mentionnés, les études sur le spectateur historicisent peu ou à courte échelle leur objet; de manière plus générale, on tend parfois à considérer que l'expérience théâtrale serait toujours la même, que les modes de compréhension ou d'interprétation resteraient inchangés au fil du temps, bref, que le spectateur, dont la présence participe de la définition des arts du spectacle, serait anhistorique. Or, si son regard et son écoute sont bien une condition à l'apparition du phénomène spectaculaire, les cadres de son expérience sont pris dans le temps. De toute évidence, une période s'est ouverte et s'est refermée entre le milieu du XVII^e siècle et les années 1980. Elle débute à partir du moment où l'état du spectateur devient un objet de discours, et non plus seulement de théorie, en lien avec l'émergence de l'esthétique et des notions de goût et de sensibilité. Elle se termine lorsque décline la critique dramatique et que les pratiques culturelles et le rapport aux œuvres sont modifiés par l'avènement d'Internet et des réseaux sociaux. De plus, les modalités de la verbalisation de l'expérience sont tributaires de l'évolution des traditions de jugements et des stéréotypes, comme des critères de l'évaluation et des *topoi* à travers lesquels ces derniers s'expriment. L'expression de la subjectivité/individualité s'inscrit donc dans une histoire théâtrale et, plus largement, sociale et culturelle qui se marque dans les choix de style, dans la conduite d'une narration. En même temps, par le processus même de la mise en mots, le récit d'une expérience singulière s'ouvre au partage communautaire, voire à l'universalité, nous la rendant accessible par-delà la distance temporelle.

En outre, il a fallu rendre justice à la variété des narrations d'après spectacle sans les restreindre au seul cas de la critique dramatique, à la fois institution médiatique et mode d'écriture historiquement bornés. Le récit des spectateurs intervient dans les cadres les plus divers : il est un élément fréquent des écritures du privé (journaux intimes, correspondances), un passage presque obligé des mémoires d'artiste, une possibilité de la fiction, en particulier romanesque. Or chacun de ces cadres a ses règles propres et son contrat de lecture spécifique qui déterminent la mise en mots, l'agencement narratif, la modélisation de l'expérience théâtrale. Les différentes études réunies ici explorent le récit dans la variété de ses formes et montrent comment chacune influe sur la nature du témoignage, sur l'implication du spectateur et sur l'image qu'il donne de lui-même, de manière plus ou moins volontaire et calculée. En tenant compte de la variété de ses formes, on mesure que la parole du spectateur réalise bien plus qu'une critique du spectacle vu, qu'elle tend parfois à l'analyse ethnographique ou à l'affabulation sophisti-

quée. On trouvera donc dans ce volume un éventail de littérarités que nous avons souhaité le plus large possible, sans opposer ce qui relève du témoignage (journaux, correspondances, mémoires) et les œuvres de fiction au premier rang desquelles vient le roman. Nous avons pris ensemble, et dans leur différence, ces récits d'après spectacle. Le roman du xx^e siècle, dont Proust ou Claude Mauriac offriront ici des exemples suggestifs, n'est pas le seul à proposer autour du théâtre ou du cinéma des constructions savantes ; d'autres études montrent la complexité rhétorique de certaines narrations : parodie de *factum* juridique, stratégies de distinction dans la correspondance ou de promotion intéressée dans l'autobiographie. Qu'il s'agisse de témoignages ou de fictions, on ne saurait limiter ces récits à leur dimension documentaire dont le seul intérêt serait de constituer un savoir positif, factuel, sur la vie théâtrale. En se mettant à l'écoute de leur dispositif narratif ou rhétorique, on découvre des manières d'être spectateur qui changent à travers le temps.

Car ces récits d'après spectacle sont aussi des récits de soi, faisant la chronique des affects suscités par la scène et l'écran, enregistrant comme un sismographe les ébranlements, voire les chocs fondateurs d'un amour du théâtre ou d'une cinéphilie¹⁸. L'évaluation critique des œuvres s'incarne dans une subjectivité qui la met à l'épreuve, la mâtime et, souvent, la déborde en la ramenant à soi. Certaines études montrent ici combien ces récits de spectateurs auscultent l'effet de la scène ou de l'écran, voire comment certains types de spectacle, comme l'opéra, se prêtent à de véritables narrations intérieures. Les auteurs ne prétendent pas mettre à jour des individualités authentiques : ils savent que l'expérience personnelle n'accède pas toujours à l'écriture selon les époques, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de spectacles, sujet qui a longtemps paru trop mince pour être transmis à la mémoire des générations futures. Néanmoins, ils montrent combien la relation à l'œuvre peut construire une subjectivité, donner lieu à un essai de soi-même, à un autoportrait plus ou moins maîtrisé. Ils aident à comprendre certains usages du spectacle, par exemple son inscription dans la vie mondaine et ses codes. D'autres textes rendent aussi manifestes les postures d'auteurs qui se représentent en spectateurs, jusqu'à s'élever au rang de modèle ou renvoyer d'eux-mêmes une image fantasmée. L'ouvrage offre alors un rassemblement bigarré d'enthousiastes et d'indifférents, de critiques et de naïfs, de sensibles et de raisonneurs, de blasés, de mondains voire de snobs – autant de figures aussi variées que celles qui composent un public de théâtre ou de cinéma.

• 18 – Notre réflexion initiale a aussi été en partie inspirée par les propos de Marielle Macé sur l'acte de lecture : « Il ne s'agit pas d'être en quête d'un *je ne sais quoi* impartageable, mais de regarder la lecture comme le moment où rayonne telle modalité d'être, où circule ou se perd telle forme de vie, en décrivant les façons dispersées dont l'expérience littéraire diffuse en possibilités d'existence, en s'attachant à des styles de lecture qui sont autant de styles d'individuation : façons de lire, manières d'être » (MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 24).

Ainsi, observer ces récits de spectateurs sans les réduire à leur valeur factuelle, sans les considérer non plus comme un reflet objectif de leur objet ou de leur producteur, mais en prenant en compte les différents enjeux de leur historicité, de leur variété formelle et de leur subjectivité, permet d'ouvrir des perspectives plus larges, si tant est que la mise en mots et l'agencement narratif mobilisent non seulement la mémoire et ses caprices, mais aussi le jeu d'associations, le regard critique, voire la rêverie ou le fantasme, dans un déploiement aux formes multiples dont l'ouvrage permet aussi d'explorer la fertilité.

Qu'elle jaillisse à la sortie même du spectacle, dans l'enthousiasme ou la déception qui le suit, ou qu'elle soit au contraire le fruit d'un souvenir lointain, chargé de mélancolie ou de fascination, la recreation par la narration met en œuvre une distance, modalisée par la mémoire autobiographique et la construction de l'image de soi. C'est que la mise en mots des émotions et du regard critique qui les accompagne peut aussi laisser place à l'émergence d'une critique d'auteur qui s'élabore de spectacle en spectacle, dans un jeu d'échos et de résonances. En ce sens, le récit de spectateur devient un laboratoire où se réfléchissent le théâtre et le cinéma, où se pense ce que pourrait être une représentation idéale, où se rêvent de nouvelles œuvres. Peut-être peut-on dire alors que le spectacle inspire, qu'il est à l'origine d'un espace mental qui se déploie, d'une rêverie pour laquelle le récit s'offre comme un lieu d'émergence et de production, à laquelle il permet aussi de prendre forme et substance? Né dans la relation plus ou moins précise d'une expérience, le récit de spectateur fait aussi apparaître, pour qui veut bien les observer, les linéaments d'une poétique d'auteur qui ne se revendique pas – encore – comme telle, mais se cherche et émerge par éclats. Ainsi il se présente comme un nouveau cas de « théorie subreptice¹⁹ », à ranger à côté des anecdotes dramatiques dont les XVIII^e et XIX^e siècles ont été friands.

Il nous a donc semblé nécessaire de mettre en évidence cette fécondité du récit de spectateur mais aussi d'en observer la productivité jusqu'au cœur même de la fiction. L'analyse des procédés d'enchâssement permet d'explorer des jeux de porosités multiples, soit que le récit constitue une séquence nettement distincte, avec ses rites de passages et ses effets de réels, soit au contraire que le texte contribue à abolir toute séparation entre la scène et la salle, entre le spectacle et la vie, entre l'illusion et le réel. Hoffmann à travers *Don Juan*, George Sand dans *Le Château*

• 19 – Tel est le titre d'un volume collectif dirigé par Emmanuelle Hénin, François Lecercle et Lise Wajeman : HÉNIN Emmanuelle, LECERCLE François et WAJEMAN Lise (dir.), *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2012. C'était aussi le titre du colloque que François Lecercle, Sophie Marchand et Zoé Schweitzer ont consacré aux anecdotes dramatiques : *La Théorie subreptice : usages de l'anecdote dans la théorie théâtrale de la Renaissance aux Lumières*, 14-15 mars 2008, université Paris-Sorbonne.

des Désertes, utilisent la narration de personnages-spectateurs pour démultiplier les jeux de réversibilités et inviter à s'interroger sur la puissance de l'illusion et des processus d'identification. À cette fécondité esthétique et théorique, il faut ajouter une productivité herméneutique, puisque le récit de spectateur propose bien souvent une interprétation du texte et de son spectacle, et qu'il constitue aussi, au cœur de l'œuvre au sein de laquelle il se déploie, dans un jeu de mise en abyme et d'intertextualité, un redoublement de la fiction. En ce sens, il vient nourrir l'œuvre romanesque et la transformer, voire la métamorphoser, s'offrant au lecteur comme un modèle interprétatif à déchiffrer.

Enfin, ces récits de spectacle qui se diffusent jusque dans la fiction, ancrent œuvres et artistes dans les mémoires ; ils transmettent le souvenir d'instant de théâtre ou de cinéma et, ce faisant, participent à la création de légendes. D'un récit à l'autre, dans le jeu de reprises et d'intertextualité, il est possible d'observer la circulation d'une œuvre et de sa représentation et l'élaboration d'une mémoire mythique des spectacles, tel le *Don Giovanni* de Mozart qui nourrit l'imaginaire littéraire d'Hoffmann comme plus tard celui des romantiques français. C'est bien une autre histoire du théâtre et du cinéma qui se dessine. Non seulement ces récits de spectateurs livrent des informations factuelles ; mais ils donnent aussi accès à la réception vécue, intériorisée, des œuvres et plus largement du théâtre ou du cinéma en eux-mêmes. À qui voudrait se lancer dans une histoire des spectateurs, ces textes peuvent être utiles. Cette histoire serait certes attentive aux pratiques sociales qui se sont créées autour des spectacles mais les études réunies ici donnent aussi des éléments pour comprendre les manières d'écouter et de regarder les œuvres en fonction des époques, les façons de vivre le théâtre ou le cinéma et d'en parler, de les ressaisir après coup comme des objets de discours. Elles permettent de se faire une meilleure idée du fait spectaculaire, et en premier lieu du théâtre, en rappelant la part nécessaire du spectateur dans l'événement de la représentation, en dépassant la bipartition trop simple entre activité et passivité. Par-delà tout questionnement sur leur valeur herméneutique et testimoniale, ce livre cherche à mettre en évidence le dynamisme, voire la puissance créatrice du récit. Au fond, les contributeurs nous rappellent que le spectateur n'est pas une instance muette limitée au seul instant de la représentation mais qu'il s'insère dans la vie et qu'il parle, pour tenter d'arracher le spectacle à l'oubli ou le démultiplier à l'infini.

Ce volume s'organise autour des problèmes et des questions que pose la mise en récit de l'activité du spectateur. La première partie (« Raconter l'expérience du spectacle ») analyse la difficulté de l'expression même, au croisement des affects et de l'imaginaire individuel. Mais l'on voit aussi comment, dès l'abord, la dimension subjective de l'expérience et de sa mise en mots ne peut se penser indépendamment d'une prise en compte de son intrication avec la communauté

historique et culturelle dans laquelle elle s'inscrit. À travers l'invention singulière de chacun des récits et leur inscription dans des genres multiples se dessinent alors des types de spectateurs élaborés et travaillés par l'écriture que la deuxième partie de l'ouvrage (« Façons d'être spectateur et genres de récit ») s'attache à étudier. Journal, mémoires, correspondances, mais aussi littérature de voyage, romans ou nouvelles, critique dramatique, autant de formes d'écriture qui relèvent de choix génériques, inscrivent le récit dans une tradition et qui, dans le même temps, engagent une relation au lecteur et construisent une représentation de l'énonciateur en spectateur, en critique, voire en auteur. Le dernier temps du livre (« Inventer le spectacle par le récit ») étudie alors les potentialités imaginatives du récit de spectacle qui se prête au travail de la pensée et de la fiction. À travers la distance temporelle inhérente à toute relation de spectacle et les vertiges de la mémoire qu'elle implique, la narration peut en effet laisser la place à de multiples voies de métamorphose, de la réécriture à la sublimation, dont les études réunies ici montrent toute la fertilité critique et créative.



Ce livre est issu d'un programme de recherches de l'équipe d'accueil 4256 LASLAR (Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes) de l'université de Caen-Normandie, qui a notamment donné lieu à un colloque organisé en mars 2015 en partenariat avec le Théâtre de Caen et la Maison de la recherche en sciences humaines. Nous tenons à remercier le laboratoire, la MRSH et le Théâtre de Caen de leur soutien, ainsi que tous les contributeurs du volume et, plus généralement, tous les participants, qu'ils soient enseignants-chercheurs, étudiants ou spectateurs.