



HAL
open science

Introduction : L'Épreuve de la distance

Myriam Juan, Fabien Cavaillé, Claire Lechevalier

► **To cite this version:**

Myriam Juan, Fabien Cavaillé, Claire Lechevalier. Introduction : L'Épreuve de la distance. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2019, Écrits de spectateurs : théâtre et cinéma, 16, pp.7-16. 10.4000/doublejeu.2481 . hal-03426263

HAL Id: hal-03426263

<https://hal.science/hal-03426263>

Submitted on 28 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Introduction

L'Épreuve de la distance

Fabien Cavallé, Myriam Juan et Claire Lechevalier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2481>
DOI : 10.4000/doublejeu.2481
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019
Pagination : 7-16
ISBN : 978-2-84133-962-4
ISSN : 1762-0597

Ce document vous est offert par Université de Rouen Normandie – Bibliothèque Universitaire



Référence électronique

Fabien Cavallé, Myriam Juan et Claire Lechevalier, « Introduction », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 16 juin 2020, consulté le 28 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2481> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2481>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

INTRODUCTION

L'ÉPREUVE DE LA DISTANCE

Dans les études cinématographiques et théâtrales, la figure du spectateur a longtemps été conçue comme une pure instance de réception, saisie dans l'instant de la séance ou de la représentation. Souvent placée sous le signe de la passivité ou abordée comme un pôle abstrait de la communication artistique, cette figure ne saurait pourtant être déliée des multiples manières d'éprouver les spectacles et de les inscrire dans nos vies.

Depuis une trentaine d'années, des études ont montré de quelles façons on peut enrichir notre perception et notre connaissance des spectatrices et des spectateurs. Que ces approches relèvent d'une histoire des spectacles renouvelée par l'histoire culturelle¹, des courants récents de la recherche comme les *fan studies*² ou encore des sciences de l'information et de la communication³, qu'elles s'enrichissent des méthodes et des objets de la sociologie de la culture ou des productions artistiques⁴, qu'elles explorent

-
1. Voir, par exemple, *Au théâtre! La sortie au spectacle (XIX^e-XXI^e siècles)*, Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014, ou *Conserveries mémorielles*, n° 12 : *Publics de cinéma : pour une histoire des pratiques sociales*, 2012, Myriam Juan et Christophe Trébuil (dir.), en ligne : <https://journals.openedition.org/cm/1067>.
 2. Voir notamment le « Panorama historique des études de fans » proposé par l'un des fondateurs de ce courant, Henry Jenkins (trad. par Mélanie Bourdaa), paru dans la *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/rfsic/1645>.
 3. Voir le récent dossier dédié aux recherches sur les publics dirigé par Frédéric Gimello-Mesplomb et Frédéric Vilatte pour la *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/rfsic/1466>.
 4. Voir l'apport critique que représentent des travaux fondateurs comme ceux de Richard Hoggart (*La culture du pauvre*) et de Howard Becker (*Les mondes de l'art*). Ils peuvent aider à comprendre les spectateurs de cinéma ou de théâtre comme des formes particulières d'amateurs, amateurs non praticiens mais déployant d'autres activités et une expertise souvent fine des productions artistiques. Voir aussi, plus récemment, les travaux de Jean-Marc Leveratto sur la sociologie de la consommation culturelle et l'expertise de la qualité artistique.

la presse, partent en quête d'archives privées ou interrogent le statut et les modes du témoignage, elles visent toutes à restituer aux spectateurs leur autonomie et la diversité des actions qui sont les leurs, pendant et autour des représentations et projections auxquelles ils assistent⁵. Il ne s'agit plus alors de reconstituer la réception d'un film ou d'un spectacle particulier et leurs « horizons d'attente » comme c'était le cas dans les travaux suscités par l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss⁶; ni même de se concentrer sur la fabrique des discours critiques et théoriques sur le théâtre et le cinéma. Les objets et les intérêts de ces nouvelles études sur les spectateurs sont en apparence plus modestes, s'inscrivant parfois au plus près du quotidien de tout un chacun. On a ainsi pu étudier les pratiques et les discours élaborés par des individus qui vont au théâtre et au cinéma⁷, repérer et analyser les modèles discursifs adoptés⁸, mettre en évidence des rituels, des habitudes et des loisirs, souvent menés avec patience et rigueur, qui entretiennent et accroissent l'amour du cinéma ou du théâtre. On pense en particulier à toutes les formes de collection que des spectateurs ont pu constituer tout au long de leur vie : depuis la revue de presse personnalisée sur les films ou les spectacles jusqu'aux affiches, aux programmes et aux objets ayant appartenu à des artistes. Depuis les années 1990, est ainsi apparu un nouvel objet de recherche, qui se prête à des méthodes scientifiques diverses, qui élargit encore le champ des arts du spectacle et qui peut offrir du reste, pour les professionnels, à la fois des clés pour mieux comprendre « les publics » et des instruments pour la médiation des œuvres et leur appropriation.

-
5. Soulignons à cet égard que le renouveau des études sur les publics ne touche pas seulement les domaines du théâtre et du cinéma auxquels est consacré ce numéro. Bien au contraire, c'est historiquement la télévision à l'étranger (avec en particulier les travaux d'Henry Jenkins) comme en France (voir le livre de Dominique Pasquier sur la réception du *sitcom Hélène et les Garçons – La culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999), désormais les productions et les pratiques suscitées par les nouvelles technologies, qui ont souvent servi de laboratoire de réflexion à ces approches.
 6. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
 7. Voir par exemple le programme de recherche mené par Lise Michel et Claude Bourqui en Suisse sur l'émergence d'un « point de vue » du spectateur dans les publications de la seconde moitié du XVII^e siècle (<https://www2.unil.ch/ncd17/>), ou celui conduit de 2012 à 2015 dans le cadre de l'ANR CINEPOP50 sur le cinéma populaire des années 1945-1958 et sa réception dite « ordinaire » en France (au sens où elle n'est l'expression ni de professionnels de la critique ni de personnalités connues en leur temps) (<http://cinpop50.u-bordeaux-montaigne.fr/>). Voir ci-après la présentation de cette recherche par Lise Michel. Voir aussi les recherches menées par Hélène Bouvier sur la mémoire des spectateurs du TNP de Jean Vilar dans le cadre du programme ANR ECHO.
 8. Voir *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècles)*, Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

Le programme « Récits de spectateurs » du LASLAR (MRSH, université de Caen Normandie) participe de ce nouvel intérêt pour les membres du public dans les arts du spectacle, aussi bien du côté du cinéma que du théâtre. Au cours de plusieurs chantiers ouverts depuis 2014 (le colloque *Récits de spectateurs*, les journées *Dans l'intimité des publics* et *Mémoire[s] du cinéma*, le séminaire *Spectateurs en voyage*), les animateurs de ce programme ont choisi d'étudier les traces que les spectateurs laissent de leurs expériences, en partant de deux évidences. D'une part, les spectateurs ne sont pas de simples instances muettes. Avant ou après les séances, ils parlent des spectacles, à l'oral et à l'écrit, ils lisent, voire pour certains d'entre eux, ils se lancent dans des recherches, des collections ou diverses productions personnelles inspirées des œuvres vues ; bref, les spectateurs agissent, autant qu'ils réagissent aux effets des films et des spectacles. D'autre part, les discours des spectateurs sont des sources précieuses pour l'histoire du théâtre et du cinéma, en particulier pour les films et les spectacles disparus qui ne nous sont accessibles qu'à travers les mots, les traces de celles et ceux qui les ont vus. Mais ils documentent les œuvres et les performances de manière complexe et, souvent, indirecte. Toute trace implique une distance avec l'objet, elle dit son absence en même temps qu'elle tente de compenser celle-ci. Les récits des spectateurs s'affrontent sans cesse à la nature éphémère des spectacles dont ils essaient de retenir quelque chose. Or dans cet effort de réminiscence, s'invitent l'imagination, les stratégies diverses, voire le désir. Les divers chantiers du programme « Récits de spectateurs » ont réfléchi à cette inventivité propre de l'assistance, dans l'expression de l'expérience ou du goût pour le cinéma ou les spectacles. Comment mettre en mots ce que l'on a vu et senti ? pour qui et dans quel but ? dans quelles formes et sur quels supports ? comment étudier ces traces ? à quels titres sont-elles des documents ? que documentent-elles ? quelles créations inventent-elles ? Ce sont quelques-unes des questions qui ont été posées aux nombreux invités qui ont collaboré à ces chantiers.

Les discussions qui en ont émané ont donné lieu à un premier ouvrage cherchant à contribuer à ces nouvelles approches. Dans *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècles)*, différents chercheurs, spécialistes des littératures européennes ou des arts du spectacle, ont réfléchi aux témoignages des spectateurs de théâtre ou d'opéra pris dans une histoire longue (des années 1660 aux années 1970). Leurs travaux ont souligné les tentatives patientes d'expression d'une expérience individuelle mais aussi l'inscription de ces témoignages dans des modèles discursifs (les codes de la correspondance ou de l'écriture intime, par exemple) et la reprise de certaines topiques, par exemple sur le sentiment esthétique ou sur ce qui fait spectacle. C'était aussi la fertilité créatrice de ces témoignages qui avaient retenu l'attention : en racontant, en voulant

témoigner de ce qu'ils ou elles ont vu, spectatrices et spectateurs inventent un nouveau spectacle, prennent la place de l'auteur, du metteur en scène ou des acteurs. Ce premier recueil d'analyses entendait rendre à l'assistance sa part de créativité, créativité seconde et modeste, mais bien réelle.

Une publication prolongeant la journée *Dans l'intimité des publics*⁹ propose pour sa part d'adosser deux notions en apparence contradictoires, l'une renvoyant censément au « privé » et l'autre à la sphère dite « publique », pour mieux dépasser leur antagonisme, partant du constat qu'il n'est rien de plus personnel et en même temps inséparable de dynamiques sociales que le rapport aux images audiovisuelles. Des écrits épistolaires aux entretiens sur le terrain, du *fan art* à l'observation *in situ*, les contributions réunies y mobilisent une grande diversité de sources et de ressources afin d'appréhender la manière dont les publics s'approprient les spectacles audiovisuels. Ce faisant, du cinéma muet aux séances de minuit en passant par la télévision, elles explorent les tensions inhérentes aux pratiques liées aux écrans (entre l'individuel et le collectif, le dicible et l'indicible, ou encore l'ordinaire et l'exceptionnel), s'efforçant d'approcher *in fine* comment se jouent, dans la réception et la restitution par les spectateurs de leurs expériences, des modalités de connaissance et d'affirmation de soi.

Ce numéro de *Double Jeu* s'inscrit dans le prolongement de ces premières réflexions. À l'origine des articles qui vont suivre, deux séries de discussions : l'une qui, sous la forme d'un séminaire (« Spectateurs en voyage »), a analysé les témoignages de spectateurs à l'étranger, confrontés à des spectacles dont ils ne maîtrisent pas les codes ; la seconde qui, à l'échelle d'une journée d'études, a étudié les formes et les supports d'une mémoire de spectateurs de cinéma. Sans masquer la différence de ces deux objets de recherche et la spécificité propre aux deux arts, on reconnaîtra cependant que les études rassemblées ici s'intéressent au même problème. Les deux situations marquent un redoublement de la distance qui se creuse inéluctablement entre les spectateurs et ce qu'ils voient : distance d'un passé qui ne cesse de grandir pour les films une fois terminée la projection (en particulier avant l'avènement de la vidéo), distance entre des cultures étrangères dans le cas des spectacles vus ou venus d'ailleurs. Comment les spectateurs prennent-ils conscience de ces deux formes d'éloignement ? comment en parler lorsqu'il faut faire avec des souvenirs parcellaires ou

9. Le volume à paraître constitue les actes enrichis de cette journée d'études, sept textes n'ayant fait l'objet d'aucune communication dans ce cadre, dont un entretien avec Dominique Pasquier et la traduction d'un chapitre de l'ouvrage pionnier de Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1984), resté inédit en français. Dirigé par Delphine Chedaleux, Myriam Juan et Thomas Pillard, le manuscrit a fait l'objet d'une double expertise favorable pour les Presses Sorbonne Nouvelle en vue d'une publication dans la revue *Théorème*.

dont l'éclat défie la puissance des mots? ou quand le dépaysement d'un voyage et l'étrangeté des formes empêchent de recourir aux termes habituels de l'analyse? quels mots, quels gestes trouver, non seulement, pour remédier à l'éloignement, mais aussi pour rendre compte de cette distance à laquelle on s'affronte? Il nous a semblé que cette expérience, marquée au premier abord du sceau de l'absence et de l'ineffable, offrait matière à réflexion car elle intensifie, pour ainsi dire, l'activité des spectateurs. En effet, la distance, creusée par le temps ou par la différence des cultures, met en évidence le jeu – aux deux sens du terme – qui se crée entre les spectateurs et les œuvres: c'est-à-dire l'écart et l'action ludique. Les divers éloignements étudiés dans ce numéro rendent sensibles à l'autonomie des réactions et à la liberté d'invention des spectateurs.

Aussi retrouvera-t-on dans ce numéro certaines des lignes d'étude que nous avons commencé à travailler dans le cadre du programme « Récits de spectateurs ». Il s'agit à nouveau de réfléchir aux traces de l'expérience spectatrice et à l'inventivité spécifique des femmes et des hommes qui vont au cinéma et au théâtre. Et à nouveau, il s'agit de les aborder autrement qu'à partir des études de réception. Nous avons souhaité ouvrir ce numéro par certaines questions de méthode posées par l'étude des discours de spectateurs d'autrefois: Lise Michel revient sur le vaste programme d'enquête sur les témoignages de spectacle à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle qu'elle a mené à l'université de Lausanne. Dans cet article comme dans les suivants, l'activité spectatrice n'est pas limitée au simple instant de la séance ou de la représentation mais elle est replacée et saisie dans le *continuum* d'une vie ou le temps long d'un voyage. Cela implique d'être attentif aux circonstances des sorties aux spectacles, de repérer les différents moments et les nombreux moyens par lesquels les spectateurs cultivent leur goût du cinéma ou du théâtre. Dès lors, l'activité spectatrice sort du seul domaine du regard auquel on la réduit trop souvent. On devient sensible à la parole, aux gestes, aux habitudes, voire aux manies; on découvre peu à peu qu'ils élaborent au fil du temps ce qu'il faudrait appeler une « carrière » de spectateur, en empruntant la notion à la sociologie de la seconde école de Chicago¹⁰. Surtout, parce qu'ils abordent de front la distance qui sépare de fait les spectateurs de films ou de spectacles, les différents articles réunis ici montrent comment la déformation des souvenirs, leur cristallisation ou leur effacement, l'incompréhension d'une langue ou la nostalgie d'un pays aimé travaillent de manière féconde la parole des spectateurs et ce qu'ils déposent des films ou des spectacles

10. On fait ici référence à la notion de « carrière » élaborée par Howard Becker dans *Outsiders: études de sociologie de la déviance* (trad. fr. par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie), Paris, Métailié, 1985 (1^{re} éd. en anglais: 1963).

vus, dans les traces qu'ils en laissent. Par ces mots ou par ces gestes, les spectateurs remédient à toutes ces formes de manque pour dire l'amour d'un art et des ombres qui l'animent.

C'est pour célébrer et légitimer un art dont la modernité ne mettait pas à l'abri de la disparition les œuvres, que des cinéphiles ont commencé à en écrire l'histoire¹¹. Ils se sont fait ainsi les « guide[s] de[s] souvenirs [des spectateurs] »¹² selon Bardèche et Brasillach, qui notent qu'en 1942, le temps a cependant passé :

L'histoire du cinéma, maintenant, c'est de l'histoire. Une génération est venue, pour laquelle le cinéma est un art rangé, arrivé, on étudie son enfance comme on étudie la peinture impressionniste; les Américains ont déjà fondé un Institut et préparé leurs boîtes de fiches; demain, on commencera des thèses¹³.

Qu'ils soient contemporains de leur sortie en salles ou forgés plus tard en cinémathèques, les souvenirs des films n'en ont pas moins continué à nourrir une histoire cinéphile qui, se donnant pour mission de séparer le bon grain de l'ivraie, a pris la forme d'un panthéon des œuvres et des artistes suivant une chronologie de courants esthétiques. Plus récemment, la mémoire des spectateurs a fait l'objet d'explorations dans le cadre de recherches s'intéressant à l'histoire sociale du spectacle cinématographique, à l'instar de la *New Cinema History*. Pionnière de ce courant, Annette Kuhn a mené dès les années 1990 une série d'entretiens dans le cadre d'un projet intitulé « *Cinema Culture in 1930s Britain* ». Revenant sur cette enquête, elle constate quelques années plus tard que « les souvenirs des personnes interrogées tournaient beaucoup plus autour de l'acte social consistant à aller au cinéma qu'autour des films qu'elles avaient vus »¹⁴, confirmant

-
11. Sur les débuts de l'écriture de l'histoire du cinéma et le processus de patrimonialisation qui l'accompagne (conduisant à la conservation des films), voir les travaux de Christophe Gauthier, en particulier sa thèse, soutenue en 2007 à l'université Paris I – Panthéon-Sorbonne sous le titre *Une composition française: la mémoire du cinéma en France, des origines à la Seconde Guerre mondiale* (à paraître en 2020 à l'AFRHC).
 12. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1942, p. 11 (1^{re} éd. 1935).
 13. *Ibid.*
 14. Annette Kuhn, « What to Do with Cinema Memory », in *Explorations in New Cinema History: Approaches and Cases Studies*, Richard Maltby, Daniel Biltereyst et Philippe Meers (dir.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 85 (nous traduisons). Signalons que trois des principaux représentants de la *New Cinema History* ont dirigé en 2017 un numéro de la revue *Memory Studies* (*Memory Studies*, vol. X, n° 1: *Cinemagoing, Film Experience and Memory*, 2017, Annette Kuhn, Daniel Biltereyst et Philippe Meers [dir.], en ligne: <https://journals.sagepub.com/toc/mssa/10/1>; l'introduction, « Memories of Cinemagoing and Film Experience: an Introduction », en est consultable en libre accès).

l'expérience collective que représentait avant tout pour ses interlocuteurs le fait d'« aller au cinéma ». L'histoire culturelle du cinéma, celle des représentations, des émotions et des imaginaires sociaux, aurait pu s'emparer à son tour des souvenirs de films. Ce sont pourtant d'autres sources qu'elle a choisi de privilégier, images au sens étroit du terme (films, photographies, affiches) et surtout discours contemporains des périodes étudiées (abordés principalement au travers des journaux et des publications spécialisées).

Il est vrai que, auprès de la communauté des historiens, les souvenirs ont longtemps eu mauvaise presse. On les accusait volontiers d'approximations ; leur inexactitude, leur caractère partiel (incomplet) et partial (subjectif) les disqualifiaient au regard d'autres sources disponibles. De « Moi Tarzan, toi Jane » à « Luke, je suis ton père ! », la mémoire des spectateurs n'est-elle pas remplie d'ailleurs de célèbres répliques qui n'ont jamais existé ? Ce numéro opère un pas de côté vis-à-vis de ce problème, en faisant des souvenirs non pas une source pour la recherche mais l'objet même de celle-ci. Il invite de la sorte à les prendre pour ce qu'ils sont : des *discours*, dont les éventuels décalages par rapport au réel, la propension à la recreation voire à la sublimation – qui sont d'ordinaire autant de motifs de suspicion – sont à analyser en tant que tels. Leurs auteurs s'y livrent parfois consciemment, comme les admiratrices de René Navarre cherchant à créer un lien avec la vedette (Solène Monnier), parfois sinon involontairement du moins implicitement, à l'instar de Philippe Soupault dans la mélancolique biographie de Charlot qu'il publie au début des années 1930, alors que lui-même traverse une crise existentielle (Charlotte Serval). D'autres fois encore, c'est le portrait d'une génération qui se fait jour, telle celle des premiers spectateurs entrés en cinéphilie au cours de la Grande Guerre se remémorant les exploits de Douglas Fairbanks disparu à l'orée du second conflit mondial (Myriam Juan).

Comme l'illustre cet exemple, les souvenirs de films possèdent le pouvoir d'évoquer (au sens quasi spirituel du terme) une époque, un moment de la vie, une émotion dans un présent que ceux-ci ont déserté. De ces réalités évanouies, ils offrent une vision personnelle, travaillée par le temps, plus ou moins long, qui les en sépare, et nourrie d'autres documents et souvenirs avec lesquels ils interfèrent. Opérant un tri au sein des films, la mémoire peut alors se focaliser sur un acteur, souvent une star (celle des *Fantômas* de Louis Feuillade ou du premier *Zorro*¹⁵ de l'histoire du cinéma), un personnage (Charlot chez Soupault), une image ou même un son (celui d'un corps mort heurtant le fond d'un caveau, dans un texte de Serge Daney sur lequel revient Chloé Galibert-Lainé).

15. *Le Signe de Zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920).

C'est au travers d'un essai vidéographique que ce dernier cas est abordé. Cette proposition méthodologique originale est défendue, dans un texte réflexif, comme un moyen de réduire l'écart avec l'objet étudié, tout en faisant prendre conscience à chacun, de manière performative, des voies empruntées par ses propres souvenirs. Qu'ils soient inédits ou examinés à nouveaux frais, les écrits de spectateurs sur lesquels se penche ce dossier conduisent tous à explorer les mécanismes à l'œuvre dans la constitution des souvenirs de film. L'une après l'autre, les contributions réunies interrogent ainsi la manière et les formes à travers lesquelles ces souvenirs se cristallisent, se réaniment, se transmettent, se répondent. Ce faisant, elles se penchent sur les imaginaires véhiculés par le cinéma en prenant en compte un élément essentiel à leur compréhension : la participation des spectateurs à leur production.

Du côté des arts de la scène, l'épreuve de la distance apparaît aussi dans la verbalisation de l'activité des spectateurs. Elle devient un élément saillant lorsqu'ils écrivent sur les spectacles étrangers. Ceux-ci peuvent en effet troubler, inquiéter ou fasciner si l'on en croit Antonin Artaud, qui fit de la vision des spectacles balinais lors de l'Exposition coloniale de 1931 un moment fondateur de son esthétique. Artaud analyse dans les termes suivants la tension dans laquelle l'incompréhension des danses l'a plongé :

C'est quelque chose qu'on ne peut aborder de front que ce spectacle qui nous assaille d'une surabondance d'impressions toutes plus riches les unes que les autres, mais en un langage dont il semble que nous n'ayons plus la clef ; et cette sorte d'irritation créée par l'impossibilité de retrouver le fil, de prendre la bête, – d'approcher de son oreille l'instrument pour mieux entendre, est, à l'actif de ce spectacle, un charme de plus.

[...] Ce jeu perpétuel de miroir qui va d'une couleur à un geste et d'un cri à un mouvement, nous conduit sans cesse sur des chemins abrupts et durs pour l'esprit, nous plonge dans cet état d'incertitude et d'angoisse ineffable qui est le propre de la poésie¹⁶.

Le trouble éprouvé, « cet état d'incertitude et d'angoisse ineffable qui est le propre de la poésie », Artaud le rattache à la contradiction entre la force impressive du spectacle et l'ignorance des codes poétiques, chorégraphiques et musicaux qui le structurent. Prise entre l'évidence des sensations et l'obscurité du sens, l'expérience spectatrice part « sur des chemins abrupts et durs pour l'esprit ». Les articles de ce dossier retracent ces voyages intérieurs au cours desquels certains spectateurs, souvent

16. Antonin Artaud, « Le théâtre balinais », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 87 et 96.

avertis, ont tenté de s'affranchir de leurs propres catégories de pensée et de sensation, de franchir les frontières et d'inventer des « termes de contact »¹⁷ pour appréhender des spectacles qu'ils ne comprennent pas. Le récit des spectacles lointains n'offrirait-il pas – comme c'est le cas pour Artaud – un scénario idéal pour raconter une révélation sur les arts du spectacle ? Ne pas connaître la langue invite à privilégier la dimension spectaculaire et l'inventivité technique (Françoise Decroisette, Lo Shih-Lung), à suivre intensément les variations de la musique, à goûter les pantomimes, mais aussi parfois à fournir un effort d'interprétation qui pourrait s'apparenter à une « co-construction de l'objet théâtral » (Elsa Jaubert-Michel), voire, tel Paul Claudel en Chine, à se nourrir des formes et des rituels scéniques pour donner naissance à une dramaturgie renouvelée (Yvan Daniel).

En même temps, c'est une histoire comparée des théâtres qui se construit dans ces récits, à travers l'évocation des répertoires représentés, la mise en parallèle des théâtralités observées comme à travers la prise en compte des différentes salles et des différents rituels auxquels donnent lieu les représentations : « exhibition des spectatrices » (Véronique Lochert), règles de l'applaudissement (Marielle Silhouette), les spectateurs en voyage participent à ce jeu des regards qui traversent les salles et mettent en évidence des pratiques sociales variées.

On aurait tort de croire cependant que le décentrement ouvre radicalement à l'inconnu, tant l'analyse de ces récits montre combien les comparaisons conduisent aussi à acculturer les spectacles lointains pour les faire entrer dans les habitudes de regard, quand elles ne les parent pas des charmes stéréotypés de l'exotisme (Lo Shih-Lung). Et parfois, en dépit de la distance et des différences, notamment linguistiques, c'est la familiarité de certains codes iconiques ou symboliques qui apparaît et qui permet aux spectateurs étrangers d'entrer au cœur de la représentation (Françoise Decroisette). À côté de ces analyses sur ces types de récit, les études montrent comment l'appréhension des spectacles étrangers s'ancre parfois dans des polémiques esthétiques (Elsa Jaubert, Marielle Silhouette) ou participe, souvent de manière inconsciente, à des représentations culturelles et à des stratégies identitaires (Marielle Silhouette). En produisant une forme impressive et intuitive d'ethnographie des spectacles étrangers, les spectateurs en voyage sont enclins à déterminer, à partir des spectacles, des modèles nationaux. C'est bien le rapport entre le familier et l'étranger que ces récits décident, rapport de supériorité mais, parfois aussi, rapport critique où l'expérience des arts étrangers se retourne contre la culture natale. Et c'est cette tension même que propose de penser Hélène

17. Georges Banu, *L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1993 [1986], p. 11.

Bouvier, qui, après avoir mené de nombreux terrains d'ethnographie en Indonésie, en particulier sur l'île de Madura, invite à se demander si la réflexivité du regard de l'anthropologue des spectacles et la scientificité des textes qu'il écrit peuvent constituer un garde-fou nécessaire pour éviter de tomber dans des schémas de pensée ou des manières de parler hérités de l'exotisme occidental.

Invitation au voyage jadis et ailleurs, ces écrits de spectateurs conduisent en définitive à explorer moins ce qui a été que ce qui est resté, ce qui a imprégné les esprits et les corps. Vecteurs d'une approche intelligible parce que sensible du théâtre et du cinéma, ils tendent à rendre possible le partage, par-delà l'espace et le temps, d'une expérience spectaculaire avec des personnes qui ne l'ont pas vécue. Car si ces écrits s'ancrent indubitablement dans des contextes socio-culturels précis, ils n'y sont pas toujours enfermés. Par leur dimension affective, réflexive ou créative, ils peuvent parfois nous rendre accessibles et compréhensibles, fût-ce en partie, des expériences auxquelles nous croyions être étrangers, lointains et passées.

FABIEN CAVAILLÉ, MYRIAM JUAN ET CLAIRE LECHEVALIER
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE