

Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècle). Sous la direction de FABIEN CAVAILLÉ et CLAIRE LECHEVALIER. Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2018. Un vol. de 245 p.

Longtemps négligée par la critique, la question du spectateur suscite depuis quelques années un intérêt particulièrement marqué dont témoigne une riche actualité éditoriale et scientifique (séminaire « Histoire du spectateur XX^e-XXI^e siècles » à Paris 8, publication en 2019 aux PUR du collectif *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* sous la direction de Sarah Nancy et Julia Gros de Gasquet, pour ne citer que deux exemples récents). La portée de l'essai de Jacques Rancière *Le Spectateur émancipé* (2008), la mise en débat des concepts de réception et d'horizon d'attente élaborés dans les années 1970 par l'École de Constance, le tournant cognitiviste de la théorie littéraire, l'apparition de nouveaux médias tels les blogs qui bouleversent les modalités traditionnelles de la réception théâtrale ou encore la promotion récente de la notion de « communauté » dans différents champs artistiques et scientifiques : autant d'éléments qui ont contribué à cette focalisation sur le spectateur, avec un déplacement notable des cadres traditionnels de l'analyse ; l'entité abstraite du « public de théâtre » perd du terrain au profit de la catégorie du « spectateur », pensé comme une identité singulière et incarnée, dont l'activité complexe fait partie intégrante de l'événement spectaculaire.

Issu d'un programme pluriannuel de l'Université de Caen, l'ouvrage collectif dirigé par Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier s'inscrit dans ce contexte effervescent et témoigne de ces récents infléchissements. Les deux directeurs de la publication ont pris soin, dans une dense introduction, de situer leur entreprise au sein de ce renouvellement critique et d'explicitier les grands principes qui ont présidé à leur ouvrage. L'un d'eux est l'adoption d'une perspective historienne : il s'agit ici de retrouver « les traces » de spectateurs anciens, dans le prolongement de travaux comme ceux de Françoise Décroisette (*Les traces du spectateur. Italie, XVII^e-XVIII^e siècle*, 2006). Si la période la plus représentée est, sans surprise, celle des XVIII^e et XIX^e siècles, où le récit de spectateur tend à devenir un *topos* à part entière, notamment dans le récit de voyage et la littérature épistolaire, l'ouvrage propose aussi des incursions en aval, dans la littérature contemporaine (Michel Vinaver, Claude Mauriac) et en amont, en explorant les prémisses du récit de spectateur. C'est le cas notamment de deux contributions consacrées à des « premières fois » : Caroline Mounier-Vehier s'intéresse à la découverte émerveillée de l'opéra vénitien en 1645 par un voyageur anglais, John Evelyn – une expérience inédite qui impose au témoin l'invention de vocables nouveaux ; Céline Candiard revient sur la fameuse *Lettre sur la Comédie de L'Imposteur* publiée en pleine Querelle du *Tartuffe* (1667) qui constitue le premier récit de spectacle d'une telle ampleur dans la première modernité européenne, dont le modèle est à chercher, propose l'autrice, du côté du témoignage juridique (le *factum*).

L'approche historique et le large empan chronologique couvert par l'ensemble des contributions ont le mérite de mettre en lumière combien « les cadres de l'expérience du spectateur sont pris dans le temps », comme le rappellent les auteurs dans leur introduction, et combien ils sont tributaires des conceptions ambiantes du regard et de l'écoute. Ainsi Sarah Nancy corrèle l'enthousiasme croissant pour l'opéra au cours du XVIII^e siècle aux nouvelles conceptions physiologiques de l'oreille et de l'audition ; la valorisation de la musique a partie liée avec la promotion de l'ouïe comme sens dépositaire de la singularité incommunicable du sujet. Dans une autre perspective, Florence Baillet analyse les témoignages de l'écrivain autrichien Frank Wedekind comme des récits de « regardeur » dont elle interprète le parti pris de morcellement comme l'indice d'une primauté accordée au corps et à la sensation, sous l'influence du vitalisme nietzschéen.

On le comprend, c'est aussi dans le sillage des travaux de Madeleine Mervant-Roux que se situe l'entreprise de Fabien Cavaillé et de Claire Lechevalier : le fait théâtral y est appréhendé comme un événement anthropologique global et l'expérience du spectateur y est envisagée dans toute la diversité de ses dimensions, bien au-delà de la dichotomie traditionnelle activité/passivité. Le spectateur n'est plus seulement « un décrypteur de signes » ; c'est un corps percevant, un sujet pris dans un écheveau complexe de relations humaines et d'expériences sociales dont on ne saurait abstraire l'expérience spectatorielle ; la mémoire du spectateur est forcément « entachée de subjectivité, incorrecte, impure », rappelle Georges Banu dans ses *Mémoires de théâtre* (cité dans l'introduction), or ce sont précisément ces « impuretés », ces gauchissements et ces scories de la subjectivité qui intéressent les auteurs de ce volume.

Dans une telle perspective, l'autre parti pris de l'ouvrage qui consiste à appréhender l'expérience spectatorielle sous l'angle restreint du *récit* se révèle d'une remarquable productivité et permet de tisser de nombreux fils entre les différentes contributions – et ce malgré la grande variété des supports génériques (correspondance, journal intime, roman, récit de voyage) et des formes spectaculaires (théâtre, opéra, danse, marionnettes, cinéma) envisagés. L'un des fils rouges du volume est la question de la réélaboration rétrospective du récit de spectacle : le défi de la mise en mots de l'expérience sensible du spectateur, le rôle souterrain joué par la mémoire, la place du corps et du fantasme dans cet agencement narratif fait après coup sont régulièrement interrogés. Julie Anselmini met ainsi en évidence la « mémoire mythifiante » à l'œuvre dans les récits de Théophile Gautier qui sculptent la légende dorée des batailles romantiques. Belinda Cannone souligne combien les témoignages de Nerval, de Loti et de Gautier sur les spectacles orientaux sont imprégnés de l'imaginaire « Mille et une nuits » et des clichés relatifs à la sensualité orientale débridée. Marie Hartmann revient sur le célèbre épisode de la *Recherche du Temps perdu* consacré à la représentation de *Phèdre* et analyse le décalage entre le regard fasciné du personnage et le regard démystificateur posé par le narrateur sur les illusions de la scène comme sur les faux-semblants de la salle.

Une autre ligne de force est la question des diverses fonctions (testimoniale, herméneutique) et des stratégies à l'œuvre dans ces récits de spectateurs, qui peuvent devenir le laboratoire d'une théorie critique plus ou moins explicite. Ainsi les *Lettres familières écrites d'Italie* par Des Brosses traduisent (et alimentent) l'évolution du goût en matière de jeu dans la première moitié du XVIII^e siècle, selon Julia Gros de Gasquet ; les *Crayonnés au théâtre* de Mallarmé sont le lieu d'un manifeste poétique dont Cécile Schenck rappelle l'importante postérité dans la théorie moderne de la danse et dont elle met en lumière les ambivalences, le processus d'abstraction et d'essentialisation de la danse entrepris par Mallarmé, ce « spectateur malgré lui », se heurtant à la résistance tenace du corps et du sensible. Ces récits de spectacle servent aussi souvent des visées d'affirmation et d'autopromotion dans un champ hautement concurrentiel : Marion Lafouge analyse les multiples stratégies de distinction déployées par Friedrich Melchior Grimm dans sa *Correspondance littéraire*, revue élitiste qui célèbre une aristocratie de l'entre soi dont Grimm serait l'arbitre éclairé ; pour Stéphanie Loncle, le récit d'Alexandre Dumas spectateur des *Mousquetaires* représente pour l'auteur dramatique une manière d'asseoir son statut de directeur de théâtre, à un moment crucial de sa carrière ; Simon Chemama lit la correspondance de Vinaver comme le lieu où le dramaturge affirme sa poétique personnelle tout en tissant des réseaux personnels, à la fois amicaux et stratégiques.

Enfin, l'une des questions qui relie souterrainement les diverses contributions est celle du lien entre récit de spectateur et récit de soi : dans l'expression « récit de spectateur », le complément de nom peut s'entendre comme un génitif objectif aussi bien que comme un génitif subjectif, font remarquer Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier dans leur conclusion ; la fécondité de cette ambiguïté est régulièrement explorée, en particulier dans la contribution de Julie Anselmini sur Théophile Gautier, dans celle de Brigitte Diaz consacrée à Stendhal pour qui le théâtre représente à la fois un « opérateur de réenchantement » et l'agent d'une « maïeutique

de son être », enfin dans l'article de Marie-Hélène Boblet qui analyse la manière dont Claude Mauriac réélabore une séquence du film de Godard *Vivre sa vie* dans la perspective de sa propre quête métaphysique.

L'introduction générale et les introductions partielles placées au seuil de chacune des trois sections assurent à l'ouvrage une remarquable cohérence ; la conclusion laisse entrevoir des prolongements possibles pour faire exister cette histoire générale des spectateurs que les auteurs appellent de leurs vœux et à laquelle leur volume apporte une contribution importante.

SYLVIE HUMBERT-MOUGIN