

Le récit de spectateur : un laboratoire littéraire au service d'une histoire de la réception des œuvres théâtrales

The spectator's narrative: a literary laboratory for a history of the reception of theatrical works

Nicolas Murena



Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècle)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017, 245 p., EAN : 9782753559097.



Pour citer cet article

Nicolas Murena, « Le récit de spectateur : un laboratoire littéraire au service d'une histoire de la réception des œuvres théâtrales », *Acta fabula*, vol. 21, n° 4, « Nouvelles recherches sur le théâtre classique », Avril 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12813.php>, article mis en ligne le 21 Mars 2020, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.12813

Nicolas Murena, « Le récit de spectateur : un laboratoire littéraire au service d'une histoire de la réception des œuvres théâtrales »

Résumé - L'analyse de la réception des œuvres littéraires occupe assurément une place de plus en plus importante dans les travaux de recherche universitaire depuis la publication de l'essai fondateur d'Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, 1978 pour la trad. fr.). Si de nombreuses études ont ainsi vu le jour, non seulement sur la sociologie du spectateur mais aussi sur divers aspects d'une théorie de la réception théâtrale, les tendances les plus récentes de la recherche tendent probablement à rendre la figure du spectateur plus diverse et plus éclatée qu'elle ne pouvait le sembler lors de ces premières approches. On pourrait ainsi noter, tout d'abord, que le spectateur est de plus en plus détaché de la figure passive à laquelle il était régulièrement attaché pour être envisagé comme un véritable acteur du spectacle auquel il assiste. De la sorte, l'activité de « réception », à laquelle pouvait être liée une théorie des « affects », est de moins en moins dissociée d'une idée de production, qu'elle soit artistique (le spectacle comme propédeutique de la création future) ou politique (le spectacle comme espace critique, lieu de germination d'idées parfois contraires d'un spectateur à un autre). En outre, on doit noter combien des approches davantage anthropologiques ou physiologiques tendent à dépasser toujours plus la fiction d'un spectateur idéal ou théorique pour atteindre l'individu en chair et en os qui assiste au spectacle. De la sorte, ces études ouvrent également sur une perspective historique qui permet d'apprécier une évolution de la manière d'être au théâtre à travers le temps. L'ouvrage dirigé par Fabien Cavallé et Claire Lechevalier se situe assurément à l'intersection de ces différentes approches, tout en restreignant cependant leur portée à un seul aspect : celui des récits de spectateurs. Cette « réduction » est cependant ambitieuse, dans la mesure où ce type de récits ne se résume ni à un genre, ni même à une forme, mais prend des aspects très divers que complexifient encore les contextes et les époques de publication, puisque l'étude porte sur des auteurs du xviii^e au xx^e siècle.

Mots-clés - Public, Récit, Spectacle, Spectateur, Théâtre

Nicolas Murena, « The spectator's narrative: a literary laboratory for a history of the reception of theatrical works »

Summary - Analysis of the reception of literary works has certainly occupied an increasingly important place in academic research since the publication of Hans Robert Jauss's seminal essay (*Pour une esthétique de la réception*, 1978 for the Fr. translation). While many studies have thus emerged, not only on the sociology of the spectator but also on various aspects of a theory of theatrical reception, the most recent trends in research probably tend to make the figure of the spectator more diverse and fragmented than it might have seemed at the time of these first approaches. First of all, we could note that the spectator is increasingly detached from the passive figure to which he or she was regularly attached, and is seen as a real actor in the performance he or she attends. In this way, the activity of "reception", to which a theory of "affects" could be linked, is less and less dissociated from an idea of production, whether artistic (the performance as a propaedeutic for future creation) or political (the performance as a critical space, a place for the germination of ideas that are sometimes contrary to one spectator to another). Moreover, we should note how much more anthropological or physiological approaches tend to go beyond the fiction of an ideal or theoretical spectator to reach a more realistic view of the performance. In this way, these studies also open up to a historical perspective that allows us to appreciate the evolution of the way of being in the theatre over time. The book edited by Fabien Cavallé and Claire Lechevalier is certainly situated at the intersection of these different approaches, while restricting their scope to

one aspect: that of spectator narratives. This "reduction" is ambitious, however, insofar as this type of narrative is not limited to one genre, or even one form, but takes on very diverse aspects that are further complicated by the contexts and periods of publication, since the study focuses on authors from the 17th to the 20th century.

Le récit de spectateur : un laboratoire littéraire au service d'une histoire de la réception des œuvres théâtrales

The spectator's narrative: a literary laboratory for a history of the reception of theatrical works

Nicolas Murena

L'analyse de la réception des œuvres littéraires occupe assurément une place de plus en plus importante dans les travaux de recherche universitaire depuis la publication de l'essai fondateur d'Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, 1978 pour la trad. fr.)¹. Si de nombreuses études ont ainsi vu le jour, non seulement sur la sociologie du spectateur mais aussi sur divers aspects d'une théorie de la réception théâtrale, les tendances les plus récentes de la recherche tendent probablement à rendre la figure du spectateur plus diverse et plus éclatée qu'elle ne pouvait le sembler lors de ces premières approches. On pourrait ainsi noter, tout d'abord, que le spectateur est de plus en plus détaché de la figure passive à laquelle il était régulièrement attaché pour être envisagé comme un véritable acteur du spectacle auquel il assiste. De la sorte, l'activité de « réception », à laquelle pouvait être liée une théorie des « affects », est de moins en moins dissociée d'une idée de production, qu'elle soit artistique (le spectacle comme propédeutique de la création future) ou politique (le spectacle comme espace critique, lieu de germination d'idées parfois contraires d'un spectateur à un autre). En outre, on doit noter combien des approches davantage anthropologiques ou physiologiques tendent à dépasser toujours plus la fiction d'un spectateur idéal ou théorique pour atteindre l'individu en chair et en os qui assiste au spectacle. De la sorte, ces études ouvrent également sur une perspective historienne qui permet d'apprécier une évolution de la manière d'être au théâtre à travers le temps.

L'ouvrage dirigé par Fabien Cavallé et Claire Lechevalier se situe assurément à l'intersection de ces différentes approches, tout en restreignant cependant leur portée à un seul aspect : celui des récits de spectateurs. Cette « réduction » est cependant ambitieuse, dans la mesure où ce type de récits ne se résume ni à un genre, ni même à une forme, mais prend des aspects très divers que complexifient

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

encore les contextes et les époques de publication, puisque l'étude porte sur des auteurs du xvii^e au xx^e siècle. Malgré la difficulté que suppose une telle amplitude chronologique, notons que ce travail a le mérite, tout en proposant plusieurs moments de synthèse très éclairants, de ne pas simplifier les problématiques mais de tenter au contraire de manifester toujours davantage la diversité des expériences de spectateurs (le pluriel du titre de l'ouvrage : *Récits de spectateurs*, est ainsi capital). Dans les lignes qui suivent, nous tenterons ainsi d'évoquer quelques aspects de cette diversité en prenant tour à tour en considération l'objet du récit, les manières dont il est mis en mot et ses fonctions.

Des récits dont l'objet va bien au-delà du simple spectacle scénique

Que voit-on lorsqu'on va au théâtre ? Et que dit-on de la pièce que nous avons vue (hier, il y a une semaine ou il y a très longtemps, dans un effort de remémoration) ? Comme on l'imagine, les récits de spectateurs ne disent pas tout du spectacle et se caractérisent par une dimension nécessairement fragmentaire. Ces récits, autrement dit, ne permettent généralement pas de se faire une idée précise de la pièce, du film ou de l'opéra dont il est question, mais ajoutent en revanche à ceux-ci différents éléments qui tiennent par exemple aux conditions de la représentation ou au sujet-auteur du texte que l'on lit.

La juxtaposition des études permet ainsi de composer, en pointillés, une histoire de ce qui retient l'attention des spectateurs. On peut par exemple mettre en parallèle avec profit les études de Caroline Mounier-Vehier et de Sarah Nancy. Tandis que le *Journal* de John Evelyn, étudié par C. Mounier-Vehier, traduit en effet l'« émerveillement » (p. 30) à la fois auditif et visuel d'un spectateur anglais impressionné par le faste de l'opéra italien qu'il découvre, Sarah Nancy montre au contraire combien, au cours du xviii^e siècle, l'intérêt semble se déplacer de la vue à l'ouïe, et par conséquent aussi du spectacle de la salle (entre analyse de la scénographie ou des réactions du public) à celui de l'intériorité. Le « récit de spectacle » devient ainsi plus amplement qu'auparavant un « récit de spectateur » (p. 50).

Plusieurs études soulignent ainsi l'importance de la subjectivité dans la constitution de ces récits, qu'elle prenne la forme d'une exposition des humeurs, d'un compte-rendu des sensations ou d'une mise en avant des idées que le spectacle ou l'audition font naître. Belinda Cannone, dans son étude sur l'orientalisme d'un Nerval, d'un Gautier ou d'un Loti, montre par exemple à quel point les spectacles

observés par les voyageurs occidentaux sont au point de départ de tout un imaginaire, et combien cet imaginaire est à la fois fabriqué et plaqué à partir des fantasmes de sensualité et de peur de ces spectateurs intrigués : « Le spectacle oriental n'est pas un pur morceau de réalité que les voyageurs déchiffrent. Ils y viennent avec leur idéologie et leurs rêves qu'ils projettent sur l'écran ou sur la scène de danse. Leur regard *construit* le spectacle en y apportant des idées préexistantes et en y insufflant leurs propres préoccupations » (p. 62). Florence Baillet, dans son travail sur Frank Wedekind, montre au contraire que l'auteur-critique insiste « sur la dimension affectuelle, voire physique de ce qu'il ressent, plutôt qu'il ne raconte ce qu'il voit » (p. 69). La subjectivité du spectateur est donc elle-même plurielle. Ici (chez Loti, Nerval, Gautier), les « conceptions » (clichés ou réflexions sur l'Orient) sont mises en avant, là (Frank Wedekind), ce sont plutôt les sensations.

Cette dimension subjective des récits de spectateurs n'est cependant pas restrictive et n'interdit pas, comme il arrive souvent, une mise en perspective de soi avec le reste du public, que ce soit pour mettre en avant son accord ou au contraire pour marquer sa différence. Si comme le note Sarah Nancy, Mme de Sévigné témoigne par exemple dans sa correspondance d'un sentiment commun avec celui de Madame de La Fayette face au spectacle de *l'Alceste* de Quinault en 1674, les feuillets critiques de Gautier, analysés par Julie Anselmini, permettent de dresser au contraire le portrait d'un auteur déçu par tout ce qu'il peut voir, ainsi que très peu en accord avec le goût de ses contemporains. Par l'analyse de ces confrontations, les études de cet ouvrage permettent donc de montrer que les goûts particuliers dont témoignent les auteurs nous renseignent ou bien sur une évolution collective des sensibilités, ou bien au contraire sur des ruptures internes qui marquent le conflit qu'entretiennent certains écrivains avec leur époque.

Une écriture polygraphe marquée par le retour de quelques caractéristiques communes

L'objet des récits de spectateurs n'est cependant pas le seul axe d'approche des études réunies dans cet ouvrage, puisque de nombreux contributeurs abordent également la question de la *forme* prise par ces textes. À ce sujet, il convient de noter simultanément la grande diversité générique de tels récits (journaux, lettres ouvertes ou privées, presse critique, fiction...) et la récurrence, malgré tout, d'au

moins de trois éléments caractéristiques : la fragmentation, l'hétérogénéité et l'importance d'une dimension subjective sur laquelle nous avons déjà insisté.

Par définition, on l'a dit, le récit de spectateur n'est pas exhaustivement fidèle au spectacle : il faudrait, pour cela, non seulement transposer chaque réplique, mais aussi donner à chaque fois une idée précise du jeu des comédiens, des costumes, de la scénographie ou des réactions du public. En outre, le fonctionnement sémantique d'une représentation théâtrale et d'un récit est sensiblement différent : alors que la représentation est le lieu d'un « *empilement vertical* » de signes qui permet au théâtre « de dire plusieurs choses en même temps, de construire plusieurs récits simultanés ou entrelacés »², le récit de spectateur impose une progressivité et une linéarité qui vont à l'encontre des procédés de contre-point permis par la représentation. Il faut donc au spectateur-narrateur non seulement *trancher* dans la diversité des signes de la représentation, mais aussi redisposer « horizontalement » ce qui est parfois perçu simultanément. Une nécessaire fragmentation en résulte, qu'analyse par exemple Julia Gros de Gasquet dans *Les Lettres familières écrites d'Italie* du Président de Brosses. Rapportant des souvenirs de spectacles de son tour en Italie, Charles de Brosses produit en effet « des observations qui décrivent moins les spectacles dans leur ensemble que des éléments, tantôt le jeu, tantôt l'espace ou la scénographie, tantôt le public » (p. 96). Wedekind, de même, produit comme le souligne Florence Baillet une « narration éclatée » (p. 66), marquée par une « absence d'unité organique » (p. 66) dans laquelle « le lecteur est plutôt confronté à une succession de notations variées » (p. 66). Cet éclatement ou cette absence d'unité ne sont cependant pas synonymes d'un appauvrissement du récit par rapport à ce dont il rend compte, puisque les vides laissés par la fragmentation permettent aussi la pratique de digressions, d'associations d'idées ou d'un renchérissement de ce qui est vu par d'autres éléments extérieurs. Toujours au sujet de Wedekind, Florence Baillet note ainsi l'importante interaction mise en place par ce dernier dans ses récits entre les représentations auxquelles il assiste et d'autres éléments de la culture visuelle de son époque : un tableau, des vêtements observés en dehors du théâtre, une cérémonie politique... De la sorte, l'image perçue de tel ou tel élément de la représentation n'est pas dissociée d'autres images préexistantes ou vues ensuite et déposées dans l'esprit du spectateur, mais cette dernière est appréciée dans ses interactions avec la mémoire, l'imaginaire, ou les habitudes de réception de ce dernier.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Chapitre I : « Texte-représentation », 2.5. « Remarques sur le signe théâtral », Paris, Belin, p. 25.

Du compte-rendu de spectacle à une activité de création

Ce dernier aspect montre combien le spectateur n'est pas seulement un récepteur passif mais l'auteur d'une recomposition ou même d'une création, que celle-ci demeure purement psychique (liée au temps de la représentation ou à son après-coup, dans le moment de la remémoration et du récit), ou se fasse littéraire, par la mise en œuvre d'une poétique ou d'un texte littéraire qu'on peut alors dire « inspirés » de ce qui a été vu. Comme le soulignent en effet Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier, il existe un « dynamisme, voire [une] puissance créatrice du récit » (p. 17) dont la fécondité peut être tour à tour ou quelque fois simultanément : 1. esthétique, 2. théorique ou 3. herméneutique.

1. Pour de nombreux auteurs, le spectacle théâtral ou opératique joue en effet un rôle propédeutique dans la création de l'œuvre future. Plusieurs modalités de création peuvent alors être observées.

Tout d'abord, les expériences de spectateur peuvent servir de matériau à la construction d'un univers fictionnel, qu'il s'agisse d'imaginer un spectacle ou d'imaginer la sociabilité qui l'entoure. Prenons le cas du *Capitaine Fracasse*, où Théophile Gautier fait revivre des pièces ayant réellement été jouées, comme le *Lygdamon et Lydias ou la Ressemblance* (1630) de Georges de Scudéry. N'ayant pu assister à la représentation historique — et pour cause —, Gautier imagine cette dernière ; cependant, comme le montre Julie Anselmini dans son étude, une telle (re)construction ne se fait pas *ex nihilo* mais est nourrie par les expériences de spectateur ainsi que de feuilletoniste de son auteur.

Au-delà du simple souvenir et de sa transposition, moyennant la production d'un imaginaire et d'une véritable création, c'est cependant *l'écriture* même de l'auteur qui peut être transformée par l'expérience du spectacle et de sa mise en récit. Toujours au sujet de Gautier, Julie Anselmini fait ainsi remarquer combien le *style* narratif du romancier peut être contaminé par son travail de critique : « pour rendre compte de ces représentations fictionnelles, Gautier emploie des procédés très similaires à ceux des feuilletons critiques. Les séquences en question débutent par la description de la salle et du public ; puis sont dépeintes les décorations de la pièce ; enfin, celle-ci est longuement racontée, c'est-à-dire que Gautier en fait ce que l'on nomme au XIX^e siècle l'« analyse détaillée » [...]. L'écrivain reproduit ainsi de près le protocole rédactionnel qu'il met en œuvre chaque semaine au rez-de-chaussée du journal » (p. 172). Le récit du critique innerve donc le récit du romancier. Autre cas remarquable et du même ordre : celui de Stendhal, dont

Brigitte Diaz retrace les ambitions théâtrales : mu par l'ardent désir de devenir un grand dramaturge, Stendhal consigne scrupuleusement dans son journal ou sa correspondance des notes sur ses impressions de spectateur. Si l'on sait que les ambitions de Stendhal dans ce domaine furent déçues, Brigitte Diaz souligne cependant combien ce passage par la mise en récit est loin d'avoir été inutile : « Stendhal dessine [dans son journal et sa correspondance] les linéaments d'une poétique de l'écriture dramatique qui ne le mènera pas, certes, à la production d'œuvres importantes dans ce domaine mais qui sera sans doute déterminante pour sa carrière de romancier » (p. 129). Le récit de spectateur, même en dehors du genre théâtral, constitue donc la matrice possible d'un véritable *style* : il participe à l'éclosion d'une écriture d'auteur.

2. Mais bien entendu, ce rôle joué par l'expérience du spectacle vivant peut s'étendre également à la gestation de conceptions théoriques. Les lettres du Président de Brosses qu'analyse Julia Gros de Gasquet, par exemple, laissent apparaître une préférence esthétique pour les spectacles italiens face aux spectacles français, jugés trop artificiels, tant dans le jeu des comédiens que dans la scénographie ou dans la musique. Or, ce jugement de goût révèle une tendance esthétique du début du xviii^e siècle, qui rapproche Charles de Brosses des idées de Diderot : « la voix de Charles de Brosses rejoint donc la voix de ses contemporains et épouse cette évolution de la norme du goût en France qui porte à partir des années 1720 ses suffrages vers des comédiens qui jouent avec simplicité et vérité » (p. 103). Il en va quelque peu de même dans le cas de Vinaver, dont Simon Chemama analyse l'usage théorique et stratégique des échanges épistolaires. Revenant sur deux lettres de Vinaver adressées à Camus puis à Pierre Mabilie, Simon Chemama souligne en effet combien ces lettres, dans lesquelles l'auteur réagit aux spectacles de ses destinataires, sont l'espace d'affirmation d'une poétique propre. Par exemple, on peut voir dans le reproche que Vinaver adresse à Camus (être trop abstrait) le point de départ d'une conception qui relève de sa propre pratique : évoquer l'histoire ou la société à partir du quotidien et du concret : « La réception des spectacles des autres a une influence sur la production des propres pièces de l'auteur – ceci peut être posé comme principe général » (p. 154).

3. Enfin, le récit de spectateur joue un rôle herméneutique : il « propose bien souvent une interprétation du texte et de son spectacle » (p. 17). L'analyse d'un passage *Du côté de Guermantes* par Marie Hartmann, où Proust se livre à un jeu de mise en abîme du théâtre dans le récit romanesque, nous le montre bien. À partir du récit d'une soirée au théâtre où le personnage assiste à une représentation de *Phèdre*, se produit un jeu de dédoublement critique dans lequel le narrateur dénonce rétrospectivement la fausseté des mondanités de ceux qui assistent au

spectacle, dont l'attitude constitue une sorte de répétition ou de décalage parodique par rapport à la pièce de Racine. Le récit de spectateur est alors l'occasion d'une sorte d'interprétation sociologique du moment de la représentation.



Bien qu'elles contribuent à mettre en avant certains éléments communs des récits de spectateurs, les études rassemblées dans cet ouvrage permettent avant tout d'apprécier la très grande diversité formelle et fonctionnelle de ce type de texte, dont la confrontation révèle l'évolution des regards et des manières d'être ou d'aller au théâtre.

Quelques éléments, abordés latéralement par les différents auteurs de cet ouvrage, pourraient donner lieu à de nouveaux approfondissements prometteurs. Par exemple, la question de l'espacement entre le temps du spectacle et le temps du récit mérite probablement une analyse dont Simon Chemama souligne l'intérêt : « il serait intéressant d'étudier un corpus de récits écrits très longtemps après le moment de la représentation ; ce serait par exemple le cas des récits du premier choc théâtral, qui deviennent souvent des récits fondateurs, presque mythologiques » (p. 150). Le récit du spectacle qui vient d'avoir lieu, et que l'auteur consigne dans son journal ou dont il fait la critique, ne joue en effet sans doute pas le même rôle que le récit tardif, dont le souvenir est resté vif ou au contraire a été altéré par le temps comme par l'expérience de celui qui l'écrit. Il serait donc vraisemblablement fructueux de concevoir des corpus du souvenir proche ou du souvenir lointain, du « choc théâtral », pour reprendre l'expression de Simon Chemama, ou d'un rapport plus distancié au spectacle joué. De même, et bien que les auteurs de ce très riche travail aient choisi ici de ne pas les « opposer » (p. 15), les différences entre les textes relevant d'une littérature du témoignage (journaux, correspondances, mémoires) et ceux relevant de la fiction pourraient donner lieu à des différenciations et des travaux spécifiques, dans la mesure où l'inscription de la subjectivité de l'auteur-spectateur n'est pas la même, et où le récit joue un rôle bien différent dans l'économie d'ensemble.

Néanmoins, soulignons encore une fois combien l'intérêt de cet ensemble d'études tient précisément à sa volonté d'éclatement et de recherche de diversité sans généralisation ou spécification hâtive du propos. Au terme de ce parcours, le spectateur nous apparaît en effet comme une figure toujours plus riche et plus complexe, tant dans l'expérience individuelle (psychologique ou sensible) qu'il a de

Le récit de spectateur : un laboratoire littéraire au service d'une histoire de la réception des œuvres théâtrales
la scène, que dans les interrelations subtiles qu'il entretient avec le collectif dont il
est un membre parmi bien d'autres.

PLAN

- Des récits dont l'objet va bien au-delà du simple spectacle scénique
- Une écriture polygraphe marquée par le retour de quelques caractéristiques communes
- Du compte-rendu de spectacle à une activité de création

AUTEUR

Nicolas Murena

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : nicolas.murena@ens-lyon.fr