

Mon nom est Personne

Gilbert Turp

Numéro 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69478ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Turp, G. (2013). Mon nom est Personne. *Jeu*, (147), 64–72.

Le spectateur en action

GILBERT TURP

MON NOM EST PERSONNE

Qui est ce spectateur et quelle est son histoire ?

Les artistes ne peuvent pas ne pas s'interroger sur l'identité de leur destinataire. Dans cette phrase, la double négation est incontournable. Écrire « les artistes s'interrogent sur l'identité de leur destinataire » serait faux. Car les artistes ne s'interrogent pas d'emblée, mais bien parce que l'identité du spectateur s'insinue éventuellement dans leur esprit.

Bien sûr, le spectateur réel demeure hors de portée. Il n'est pas un objet à connaître, mais un sujet à rencontrer. Cible démultipliée et mouvante, transitoire. En matière d'identité, les interrogations se répercutent comme dans un kaléidoscope. Toute saisie est provisoire. Mais puisque se mettre en doute est aussi un moteur de création, il est heureux que l'identité du destinataire échappe aux artistes. Dans cet échappement, toutes les libertés effectives ou projetées sont envisageables.

Bertolt Brecht, Peter Brook, Marcel Duchamp, Jean-Luc Godard et combien d'autres ont parlé du spectateur comme d'un participant indispensable à l'œuvre, parfois dès l'élaboration de celle-ci. Néanmoins tous envisagent d'abord ce spectateur dans leur tête. Il est présent en esprit, une figure d'âme, un interlocuteur idéal. Parfois, ce spectateur est tellement fantasmé qu'il peut devenir un double, un *alter ego* dans lequel l'artiste se projette et se met en abyme. Nous aboutissons ici aux mises en scène de confessions en solo, à l'autofiction littéraire, à des œuvres déjà toutes occupées, comme les *Entretiens* rousseauistes d'un René-Daniel Dubois qui

fait dialoguer René avec Daniel dans une entreprise d'autopsychanalyse. La position du lecteur est ici celle du témoin involontaire qui capte dans un café une confession à la table d'à côté.

Tant que l'on cantonne notre destinataire à la sphère fantasmatique, un défaut d'inscription empêche la rencontre de se produire véritablement. L'expérience qu'on vit au théâtre se soustrait à l'axe économique. Si la rencontre a lieu, ce ne peut être que sur l'axe culturel. Ainsi, c'est par un effet de conscience historique que cette question du spectateur s'insinue dans l'esprit des artistes. Ceux d'entre eux qui souhaitent dépasser leur spectateur fantasmé arrivent à le concevoir comme un véritable interlocuteur : les spectateurs ont une histoire, une culture. La pièce représentée devient l'intermédiaire d'une relation à repenser entre deux sujets.

Il existe un point de bascule où celui pour qui on joue devient notre interlocuteur. Je ne sais pas si ce point de bascule est un point de non-retour, mais la mise en branle de la rencontre réelle change quelque chose à la pratique artistique. Évidemment, on ne peut rencontrer un interlocuteur que dans la mesure où on l'entend. Pour cela, il faut lui réserver un espace d'expression à l'intérieur même du processus créateur. Cet interlocuteur active alors un principe d'incertitude, révèle le décalage des perceptions et la remise en question des actes de foi et des bouteilles à la mer que sont parfois les pièces. La rencontre ne va pas sans risque pour l'artiste.

UN MALENTENDU EXEMPLAIRE

J'espère qu'on ne m'en voudra pas de revenir sur un cas difficile, mais qui, dans une perspective historique, est exemplaire. On a vu Wajdi Mouawad trébucher puis déraiper complètement au moment de « l'affaire Cantat ». Mouawad, porté par sa volonté on ne peut plus légitime de quitter le confort fictionnel de la tragédie, a en quelque sorte forcé le réel dans Sophocle. Choix discutable – au sens propre du terme – et qui fut effectivement discuté. On se rappelle que le coryphée qui chantait le prix de souffrance des femmes soumises au pouvoir patriarcal devait être interprété par un chanteur populaire bien réel qui avait effacé à coups de poing le visage de celle qu'il prétendait aimer. (J'écris *effacé* littéralement : un groupe féministe ayant réagi à l'époque avait rendu public le détail de l'autopsie révélant que Marie Trintignant avait dix-neuf fractures aux os du visage.)



Wajdi Mouawad.
© Dwayne Brown.

Cette proposition de Mouawad – provocation, je ne sais pas ; détournement de sens de l'œuvre de Sophocle, assurément – s'adressait manifestement à son spectateur fantasmé. Il le conviait à une cérémonie du pardon, assuré que la présence d'un homme à qui pardonner *pour vrai* garantirait l'expérience de la catharsis. Mais il y a eu erreur sur la personne. Le spectateur réel n'a pas réagi comme l'artiste l'avait imaginé. Il s'est échappé, infidèle, et a revendiqué sa liberté de pardonner à son heure.

À l'époque, Mouawad a préféré ne pas entendre cela. Il a plutôt parlé de tsunami. Une agence de relations publiques n'aurait pu trouver meilleur terme. Un tsunami n'a aucune intelligence, aucun cœur, c'est un déferlement insensible qui ravage tout de manière indistincte, faisant des victimes au hasard. Pourtant, la réaction des gens était parfaitement intelligible. Il y avait des arguments, des points de vue, des lectures sociopolitique, féministe, historique, dramaturgique et psychanalytique. Ce qui fut le plus triste pour moi



Devant les œuvres de James Turrell, « [le] visiteur plonge dans le vertige gravitationnel de ses seuls sens ».
The Light Inside (1999). The Museum of Fine Arts, Houston. © Addie Benson.

dans cet épisode, c'est de me rendre compte que l'artiste ne voulait pas vraiment entendre le spectateur. Il conviait *le public* à un rituel qu'il entendait présider : il n'invitait pas un interlocuteur. Il y aurait donc théâtre, et rien que cela.

Je ne veux pas charger inutilement ce créateur émérite. Mais, justement, sa réaction montre à quel point il est difficile pour les gens de théâtre d'entendre vraiment le spectateur. Si même un homme de sa stature s'est réfugié dans les sillons familiers de sa seule tête quand le spectateur fantasmé s'est réalisé devant lui, c'est dire combien la création se situe là où l'inconvenant réel a la faculté de se dissoudre : dans un présupposé conceptuel.

Tôt ou tard, dans le passage du texte à la scène, ce confort devient intenable. La rencontre ne peut se faire qu'entre sujets libres. L'interlocuteur trouvera les interstices où s'infiltrer, et l'artiste n'aura d'autre choix que de se mettre en situation de réceptivité, comme il le fait – parfois à son corps défendant – dans les étapes publiques des *work in progress*. Dans l'espace de rencontre, nous devenons tous des antennes, tantôt émettrices, tantôt réceptrices, la démarcation scène/salle s'estompant au profit d'un espace ondulatoire qui enveloppe l'événement tout entier. J'ai appelé ça, ailleurs¹, le troisième lieu de la théâtralité. Ce troisième lieu n'est pas imaginaire ou fantasmatique, il est physique, vibratoire. Quand il se passe quelque chose au théâtre, ça vibre, et les antennes reconnaissent sans peine ces ondes voyageuses. Cette propriété ondulatoire est spécifique des arts de la scène, même si tous les arts créent leur espace de sensations.

DÉAMBULATIONS À TRAVERS LA PAGE, LA SCÈNE, LA GALERIE

En vieillissant, le spectateur en moi regrette parfois sa liberté de lecteur, ainsi que sa liberté de visiteur. De tous les arts, ceux qui font de moi un spectateur sont le plus à risque de me faire sentir captif. Un lecteur discute constamment avec les romanciers, essayistes et philosophes. Il n'a ni comptes à rendre ni obligation. Maître du temps, il prend le livre, le pose, le reprend à sa guise. Il consent à se laisser captiver, mais il n'est jamais captif. Libre, y compris de son propre ego, il est en quelque sorte Personne ; et c'est bien à Personne que l'écrivain s'adresse. Homère l'a indiqué, il faut être Personne pour échapper à la capture. Ne serait-ce qu'à celle des livres.

La poésie se distingue ici. Les bons poètes ne sont pas de papier, ils nous montent aux lèvres. Un poème qu'on aime, on le lit à haute voix, devenant l'acteur de sa propre lecture. On est déjà presque au théâtre, avec ou sans sandwiches et soirs qui penchent. Faut-il s'étonner que la poésie jette ses ponts vers les arts de la scène ?

Au théâtre, en danse, devant un récital ou une performance, le spectateur a d'emblée un corps, une présence immédiate. La rencontre n'est pas réfractée par la représentation. L'art de la scène est direct et en temps réel. On le décrit souvent comme un art du regard (« J'ai vu une pièce, un chanteur, un *show* de danse »). Mais ce regard a la particularité d'être aussi une écoute. Les gens de scène désirent être non seulement vus et entendus, mais regardés et écoutés. Pour cela, il faut dynamiser l'attention du spectateur, faire circuler une connivence, créer un espace de mutualité. Cela demande énergie et intelligence sensible. Les arts scéniques sont par cette demande de regard ceux de la Reconnaissance. À son meilleur, le théâtre soulève une tempête de sens – mais si la magie fortifiante et enchantresse de Prospero ne vous sied pas, non plus que son projet qui était de vous plaire, il sombre, non reconnu, dans le désespoir. Comme Hegel le démontre dans sa fable du maître et du valet, la reconnaissance ne peut exister que mutuellement.

1. Gilbert Turp, *la Culture en soi*, Montréal, Leméac, 2006. NDLR.

Ce désir de reconnaissance explique à mon avis la ferveur scénique des Québécois. En tout cas, c'est ce que viennent chercher les 320 jeunes qui se pointent cette année au Conservatoire d'art dramatique. En assistant à leur audition, je sens que je valide leur passeport d'existence, les estampille de mon regard : « Oui, tu existes, je te regarde. » En échange, ils reconnaissent que j'existe aussi, et comme ils me concèdent un pouvoir exorbitant sur leur avenir, ils sont très attentifs à mon attention. Indépendamment du résultat, j'espère qu'ils en retirent le sentiment d'avoir été saisis un moment dans la transparence de leur être.

Le hic, au théâtre, c'est que cette mutualité survient à la fin du processus. En répétition, les gens de scène sont dans l'impossibilité de savoir à qui ils s'adressent. Ils sont occupés à être en état de recherche. Répéter est souvent passionnant pour cela. En cherchant, les artistes ne disent pas : « Regarde-moi, écoute-moi » ; ils disent : « Regarde ça, écoute ça. » Ils mettent en jeu la part dépouillée d'ego de leur humanité, leur questionnement le plus fécond, leur respiration la plus large. Nombre de spectacles auxquels j'ai participé s'avéraient plus vibrants en répétition qu'en représentation. Quand le pôle se déplace vers le spectateur, le cercle de cet état de recherche devrait s'étendre et non se cristalliser, puisque le spectateur est le troisième partenaire du jeu. Mais ce n'est pas toujours ce qui se passe. Parfois, quand le spectateur prend place, les acteurs cessent de chercher et présentent leur production. Le spectateur est là pour apprécier un résultat et admirer une performance. Si l'on veut aussi qu'il *prête assistance* (comme dit Brook) à la représentation, il faut qu'il participe à l'effort culturel qui sous-tend l'œuvre. Il faut qu'il soit à son tour en état de recherche.

D'infinis malentendus nous guettent ici : la démarcation scène/salle, les conventions, le quatrième mur, la sur-projection vocale, les codes théâtraux et les intentions des artistes, tout cela suscite ce décalage des perceptions physique, psychologique, culturelle et temporelle qui affectent le regard et l'écoute. J'ai cru remarquer, par exemple, que lorsque le spectateur comprend, il cesse d'éprouver. Le moteur de son attention est : « Qu'est-ce qui se passe ? » Tant qu'il n'a pas de réponse, il cherche. Mais dès qu'il sait où l'action s'en va, qu'il décèle la construction dramatique, saisit le comment et le pourquoi, il cesse d'être intrigué. Le cerveau se nourrit de curiosité. Le lieu commun le rassure peut-être, mais il ne dynamise guère son réseau de synapses. L'« infamier² » a un meilleur effet d'activation pour l'esprit. Le drame des amoureux de longue date du théâtre est justement de devenir trop familiers de ses rouages. Les moments qui surprennent ou déjouent se font plus rares de sorte qu'on est plus rarement touché par ce qu'on voit. L'esprit critique si allumé de la jeunesse le cède à une mémoire qui décèle trop souvent dans les nouveautés du jour des manières bien anciennes contre lesquelles on est immunisé.

Tout cela considéré, il paraît herculéen de vouloir faire du théâtre pour tous. Si le nom du spectateur est Personne, à qui s'adresse-t-on ? À un novice ou à un amateur assidu ? Sa capacité d'émerveillement devant la « magie du théâtre » est-elle fraîche ou émoussée ? Est-il scolarisé ? Quelle est sa culture ? Cela fait-il une différence ? Aucune certitude n'est possible. Dans son homérique odyssée culturelle, le spectateur d'aujourd'hui persiste à réclamer son espace d'échappée ; il tient à rester maître de ses propres questions.

En le convoquant comme interlocuteur, l'artiste admet que sa présence active est indispensable à la mise en épreuve de l'expérience. Il accepte aussi que la rencontre demeure mystérieuse, de l'ordre de la sensation et de la vibration plutôt que de la communication. Car le spectateur ne discute de la pièce qu'après. Il raconte son expérience en différé, à d'autres. Ultime décalage.

2. Je dois ce mot à Olivier Gervais, un de mes étudiants, qui l'utilisait dans une réflexion sur Brecht et sa méthode.



Gilbert Turp et une spectatrice, Nathalie Doummar, dans *Dinde et Farces* à l'Espace Libre (Théâtre du Party Chinois, 2011). © Aude Vanlathem.

Le visiteur d'une galerie, lui, se manifeste plus immédiatement. Il traverse l'espace de l'art. Il intervient dans l'œuvre du fait qu'il s'y déplace³. Généralement, les œuvres sont fixes, accrochées au mur ou installées sur un socle. Les galeries et musées sont l'envers du théâtre. Le visiteur maîtrise la durée de la rencontre, il n'est pas assujéti à son siège, il peut aller et venir, passer deux heures ou deux minutes dans la galerie, discuter des œuvres sur-le-champ. Nicolas Bourriaud, dans son essai intitulé *Esthétique relationnelle*, l'appelle le figurant – un figurant qui se met lui-même en scène et n'est pas dirigé. Il circule comme il veut, à son rythme. Les artistes et conservateurs suggèrent bien un parcours d'exposition, mais cela reste généralement très ouvert. Ceux qui imposent un trajet au visiteur en créant des installations en circuit fermé ou des labyrinthes unidirectionnels renoncent rapidement après quelques expériences pour mieux s'attacher ensuite à créer des dédales à ouvertures, des aires de circulation. Des pratiques de déterritorialisation, dirait Deleuze. Les cachots d'acier claustrophobiques de Richard Serra créent une mise en entonnoir du corps, mais on sait qu'on peut toujours sortir de là. James Turrell crée dans certaines œuvres un effet de vide par la lumière et la couleur. Le visiteur plonge dans le vertige gravitationnel de ses seuls sens. Il joue à tromper ses propres perceptions.

Ainsi, il n'est pas surprenant que la galerie soit le lieu où se déroule le gros de l'histoire de la performance, pour laquelle l'enjeu de liberté mutuelle et tacite est fondamental. Le performeur peut aller aussi loin que le visiteur y consent. Le risque étant bien sûr l'abus de pouvoir ou la mise en danger. On connaît la performance de Yoko Ono se faisant dénuder par des spectateurs découpant au ciseau des bouts de vêtements sur son corps. Ces spectateurs hésitaient moins à découper une manche de chemise au début que la bretelle de son soutien-gorge à la fin. Mais pendant la performance, tous pensaient : « Que se passera-t-il ? Jusqu'où cela ira-t-il ? »

La question de la limite a été posée avec acuité en performance avant d'essaimer vers les autres arts de la scène. Dans *Un peu de tendresse bordel de merde* de Dave Saint-Pierre, les danseurs se giflaient de plus en plus fort au point d'avoir les joues cramoisies et brûlantes. Le malaise et la crispation dans la salle devenaient très réels. J'aimais et détestais ça en même temps. Le soir où j'y assistais, n'en pouvant plus, j'ai fini par soupirer : « Bon, ça va... », mais avec un embarras très peu audible. Puis, une dame derrière moi s'est écriée tout haut : « Assez, ça suffit ! » J'ai ressenti le même soulagement que les danseurs, mais aussi une certaine humiliation de ne pas avoir osé y aller à voix franche un instant plus tôt. C'est que je n'étais pas arrivé à savoir *si j'avais la permission* d'intervenir. On est si rarement convié à le faire que cela fait l'effet d'une transgression. Mais la dame derrière moi s'est donné cette permission à elle-même. Elle a franchi la limite (imposée par qui ?), manifestant plus de courage, d'autonomie et de liberté que moi. La rencontre de l'art m'aura appris que la liberté s'apprend.

PRATIQUE D'INTERSTICES

Dans les interstices de la scène où la mutualité s'insinue, la rencontre est particulièrement engageante. En décembre 2011, lors du cabaret *Dinde et Farces* à l'Espace Libre, je présentais un numéro d'homme en manque d'amour et j'invitais une spectatrice à venir me rencontrer sur scène. Ensuite, il se passait ce qui se passait. Je ne téléguidais rien, sinon une limite de durée. Deux soirs, ce fut assez quelconque, mais deux soirs ce fut mémorable. Je repense

3. Les *Tragédies romaines* de Shakespeare, présentées au FTA 2010 par le Toneelgroep d'Amsterdam, offraient aux spectateurs une rare et superbe occasion théâtrale de circuler parmi les artistes.

Au printemps 2013, Tino Sehgal (ci-contre) présentait au Musée d'art contemporain, à Montréal, ses œuvres *The Kiss* et *This Situation*, à laquelle participait Gilbert Turp. © Tino Hauter.



encore à cette jeune femme délurée qui avait pris les choses en mains. Et à cette autre femme de mon âge dont le cœur battait à tout rompre contre ma poitrine (nous dansions). Je me demande ce qu'elle devient, si elle est heureuse, si elle a enfin trouvé quelqu'un. Estomper ainsi les frontières du jeu en nous décantonnant de nos rôles habituels d'acteur et de spectatrice m'a fait entrevoir jusqu'où on peut repousser les limites du théâtre – ou les rendre floues – sans perdre la théâtralité.

Enfin, en ce printemps 2013, je « joue » dans une des deux œuvres de Tino Sehgal au Musée d'art contemporain : *This Situation*⁴. Cet artiste venu de la danse pratique un art sans objet, quoique orchestré et fortement relationnel. Les visiteurs peuvent circuler librement, intervenir, et nous, les *joueurs*, pouvons les solliciter. Il y a un jeu sans performance, méthode sans construction. L'expérience se présente sans son attache de représentation. Quatre répétitions ont suffi à mettre en place la méthode de l'œuvre, et un travail personnel de mémorisation d'une quarantaine de citations de penseurs des cinq derniers siècles, allant de Montaigne à Foucault, en passant par Keynes et Galbraith. Tous professeurs, certains venus d'une pratique comme moi, d'autres du monde de l'enseignement, nous nous sommes tout juste rencontrés que nous plongeons dans une *situation* que nous créons en même temps, au fur et à mesure, par l'échange entre nous et avec les visiteurs. Ce n'est ni du théâtre, ni de la danse, ni de la performance, ni du tableau vivant. Cela s'inspire de l'art de la conversation tel qu'on le pratiquait dans les salons du XVIII^e siècle. À Montréal, ça se passe en français et en anglais en se jouant des interstices et des interférences propres au bilinguisme. La situation devient un micro-événement qui se déroule hors de la société du spectacle. Dans cet espace, il n'y a personne à qui demander la permission. La question identitaire se pose et se repose chaque fois en nous et entre nous, les joueurs, de même qu'avec les visiteurs, qu'ils entrent franchement dans le jeu ou qu'ils hésitent au seuil de la salle en se demandant s'ils ont le droit et le désir de participer. La première journée, alors qu'on pourrait parler d'un exercice en rodage, il s'est passé tellement de choses, et à tellement de niveaux, que, pour simplement décrire la richesse de cette chaîne d'événements, il me faudrait trois pages. Mais concluons. Pour moi, dans le contexte d'une société de pitonnage d'outils de communication nous distrayant sans cesse de nous-mêmes et des autres, la simple possibilité d'un moment actuel de rencontre et de conversation de Personne à Personne a quelque chose de profondément émouvant et de créateur de nouvelles façons d'entrer en lien dont les répercussions pour moi-même, mes camarades et quelques visiteurs qui ont pleinement joui de la situation, nous sillonneront longtemps. Cette expérience relationnelle confirme à mes yeux que les artistes qui désirent changer ou renouveler la scène ne peuvent se dispenser d'interroger leur propre rapport au spectateur. ■

4. L'autre œuvre, *The Kiss*, est plus chorégraphique. Des danseurs réinterprètent des baisers célèbres de l'histoire de l'art, de Rodin à Jeff Koons.