

L'acteur en tant qu'interprète du rôle du spectateur implicite

Gad Kaynar

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041259ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041259ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kaynar, G. (1995). L'acteur en tant qu'interprète du rôle du spectateur implicite. *L'Annuaire théâtral*, (18), 39–56. <https://doi.org/10.7202/041259ar>

Gad Kaynar

L'acteur en tant qu'interprète du rôle du spectateur implicite

Rôle sous-jacent du *Serviteur de deux maîtres*

La présentation de la pièce *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, sous la direction d'Omry Nitzan, au Théâtre national d'Israël *Habima*, en 1993, a été l'une des adaptations contemporaines les plus ingénieuses et collées à la réalité locale d'une pièce classique qu'il m'ait jamais été donné de voir, aussi bien que l'une des plus tributaires d'un «récepteur» mis corrélativement à l'unisson.

Nitzan part du point de vue que la comédie des méprises de Goldoni, tirant son origine de la *Commedia dell'arte* tout en la niant, n'est pas un divertissement stylisé, raffiné et exclusivement théâtral planté dans le décor d'une scène luxueuse de Venise, comme le suggère le fameux précédent de Strehler, mais se veut plutôt un genre de pièce axée sur la critique sociale et tendant vers le réalisme, «traitant du crime, des distinctions de classe et de la structure capitaliste de la société» [...]. «Au fur et à mesure que je lisais et relisais la pièce», soutient Nitzan, «je me suis senti attiré par le côté humain de l'histoire. J'ai vu des personnages souffrants, misérables, luttant implacablement pour atteindre un bonheur inaccessible. Il y a trois tentatives de suicide dans la pièce [...], qui prend parfois les allures d'un cauchemar»¹. La production de Nitzan a pour décor un square abandonné, une croix interposée entre une minable piazza italienne contemporaine et l'arrière-cour d'une vieille maison délabrée de style Bauhaus, dans un quartier pauvre de banlieue de Tel-Aviv. L'enclos que forme la série de murs, à la lueur d'un dur éclairage méditerranéen, fait vaguement

¹ Tiré d'une interview à Ha'aretz, 6 mars 1993.

penser, avec ses multiples portes dont l'une est tournante, au décor traditionnel d'une farce. Cette impression est toutefois démentie par les signes très théâtraux, encore qu'ils semblent vrais, de dépravation, d'instabilité et d'agression: les murs littéralement en papier, qui ne cessent d'être troués et vandalisés tout au long de la représentation, sont barbouillés de graffiti hostiles exprimant les sentiments refoulés de ses habitants rendus muets par l'émotion. Des monceaux d'ordures gisent éparpillés. La représentation ne s'ouvre pas sur les fiançailles de Clarice à Silvio, mais avec une scène inventée mimée du meurtre de Federigo Rasponi par Béatrice, l'amant de sa sœur Florindo Artusi, perpétré à la lueur d'un vacillant éclairage disco et accompagné par la musique stridente d'un mélodrame gothique d'épouvante. Les acteurs parlent un argot vulgaire brillamment mis au point; leur langage corporel est irrégulier et violent, y compris dans les scènes d'amour; voici des amants qui rapidement ont recours aux soufflets ou dégainent des couteaux à longue lame ressemblant à des *shabarias*, soit l'arme des terroristes palestiniens en 1993. Truffaldino porte la salopette bleue maculée d'un garçon livreur, avec une bourse vide, typique de nombre de ces garçons que l'on voit conduire de vieux scooters d'occasion dans les rues de Tel-Aviv. Il n'a rien de l'élégant valet de comédie, mais tout du jeune garçon sans emploi, famélique, humilié et amer, bien que demeurent encore vaguement en évidence certains reliquats de la posture voûtée traditionnelle. Les attributs archétypes des masques de la *Commedia* sont également démentis par l'interprétation d'autres personnages tels que Pantalon, qui apparaît en tant que marchand levantin de troisième ordre, vêtu d'un habit bon marché, mégot éteint aux lèvres, fanfaronnant avec ses clés de voiture du geste macho typique des Israéliens mâles de la classe ouvrière.

Aucun interprète, cependant, n'arrive mieux que les actrices à traduire l'intention de Nitzan d'ajuster sa lecture de la pièce au «monde et au tempérament associatifs des Israéliens»². Faisant fi des notions israéliennes typiques au sujet des délicates amantes féminines, allant à l'encontre d'idéaux de beauté localement enracinés, et mettant ces concepts en rapport défavorable à l'engouement israélien quelque peu inconsistant pour les femmes fortes, assurées et

² *Ibid.*

viriles, Nitzan procéda délibérément à une contre-distribution de rôles à des actrices, de quoi faire à la fois frissonner et crier de joie n'importe quel(le) féministe. Pour incarner Clarice, la jeune amante, il choisit une fille de trop petite taille, ayant des kilos en trop, robuste et dépourvue de sex-appeal, affichant sur scène une présence hyperactive et dynamique, une voix perçante et des cheveux coupés à la garçonne. Il la fagota d'un mélange prosaïque, impossible et sémiotiquement marqué, composé d'une courte jupe ballerine de mariée, d'un corset et d'une veste de cuir de motocycliste chef de gang. La traditionnellement mignonne et futée soubrette Sméraldina était jouée par une artiste maigrelette sans beauté, qui adopta un maintien en forme de point d'interrogation, une façon de marcher les jambes arquées et une stupidité de souillon, que le spectateur israélien associerait au stéréotype israélien spécifiquement négatif d'une jeune coquine de mauvais goût et pas trop brillante, issue d'un milieu socio-ethnique clairement défini. L'artiste qui campait Béatrice, l'amante aristocratique et qui figure sous l'aspect de son frère décédé, manifestait la transformation la plus extrême et la plus axée sur le style déclamatoire. Nitzan opta pour une interprète exceptionnellement grande, à la figure masculine, à la voix basse, enrouée, neutre et dotée d'une intonation tranchante, et une démarche imperturbable, menaçante. Il l'affubla d'un manteau de mafioso comme au cinéma, d'un chapeau Boralino à l'avenant, d'un cache de pirate sur l'œil, et la munit soit d'une canne élégante ou d'une cravache excentrique de SS. Elle mène les gens à la baguette, maltraite brutalement ses subordonnés, fait montre d'une insensibilité égoïste devant l'état critique de Truffaldino, et le roue de coups au plus léger écart de conduite. Ceci n'est pas une femme déguisée, mais un homme mesquin et plein de morgue dans le corps d'une femme: elle est la mentalité arbitraire, agressive du Moyen-Orient personnifiée, et fait parfaitement la paire avec l'acteur qui joue Florindo. Ils forment presque un couple asexué; ils ont jusqu'au même teint foncé que l'on associe avec la violence dans certains quartiers israéliens. Ils ne jouent pas Goldoni ou une simple conception mise à jour de la pièce. À l'instar de l'entière distribution, ils vivent et réagissent aux traumatismes paranoïaques de leur allocataire de l'Holocauste face aux atrocités d'ordre social et politique, aussi bien qu'à la qualité inférieure des rapports interpersonnels de sa communauté actuelle.

L'efficacité de la rhétorique dans la mise en scène actualisée de Nitzan (conçue, en conformité avec Pavis, comme étant «la confrontation synchrone de systèmes signifiants»³) telle qu'elle se dégage de l'imitation hybride, par les acteurs, des personnages de Goldoni, est évidemment conditionnée par l'interprétation synchrone d'une *persona* additionnelle. Ce personnage n'est pas nécessairement divorcé d'avec les «soi-disant» rôles des acteurs, mais il leur est sous-jacent comme étant leur exposé raisonné inévitable et surtout extra-esthétique, joué par les interprètes aussi bien que par l'auditoire: le personnage du spectateur implicite. En l'occurrence, il peut être caractérisé par un résident natif de Tel-Aviv, âgé de quarante à cinquante ans, prenant en compte le style unique du traducteur, Nissim Aloni, un dramaturge israélien renommé dont les jours fastes chevauchent les années soixante et soixante-dix, un spectateur intimement familiarisé et identifié à l'*argot* des quartiers à la mode de Tel-Aviv dans les années quatre-vingt-dix, aussi bien qu'à la scène nationale et urbaine en général, un fervent habitué du théâtre doublé d'un connaisseur invétéré des genres théâtraux selon les époques, etc. Cette forme additionnelle, et semblant aller de soi, de rôle suppléant mérite un examen plus attentif que celui dont elle a été l'objet jusqu'ici.

Bien que la doléance de Julian Hilton voulant que «peu ait été fait pour intégrer [la pensée de la théorie de réception littéraire] avec l'analyse théâtrale, selon laquelle la question de réception est peut-être au maximum sensible et immédiate»⁴ ne soit plus fondée dans le contexte de la recherche florissante actuelle au sujet de l'auditoire, ce genre de recherche s'en est tenu, cependant, à une orientation surtout empirique. Il n'est prêté qu'une attention marginale au phénomène de la réception auto-référentielle, immanente à l'intérieur du texte théâtral en tant que pivot d'ordre rhétorique de l'interprétation.

³ Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 24.

⁴ Julian Hilton, *Performance*, Londres, Macmillan, 1987, p. 31.

Les remarques qui suivent sont les aperçus sommaires et encore incomplets d'une théorie globale orientée dans cette voie, sur la base d'une recherche préalable axée sur le mécanisme affectif du théâtre⁵, en mettant l'accent sur les manifestations théâtrales de l'imitation que fait l'acteur et de l'interaction de celle-ci avec le spectateur implicite de la représentation. Le dernier facteur peut constituer un sujet d'analyse à cause de la reconnaissance du fait que la représentation théâtrale — conçue en termes soit mimétiques soit poétiques — ne réagit jamais à quelque forme prétendue ou conceptuelle de la réalité «factuelle» des spectateurs cibles, mais seulement au mythe phénoménologique de leur réalité-convention, qui est l'étoffe dont sont faits les spectateurs implicites. Par «réalité-convention», j'entends les notions typiques idéologiquement imprégnées et émotionnellement saturées de l'allocutaire (c'est-à-dire le secteur social cible par opposition au spectateur réel) quant à ce qu'est ou devrait être la réalité, identifiée par l'allocutaire à la réalité proprement dite. Cette distinction, vue d'un angle différent, ressemble à la dichotomie entre ce que John Harrop subsume être «la réalité de l'environnement phénoménologique»⁶, et le concept de «code» décrit dans l'exégèse d'Erika Fischer-Lichte comme «ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen»⁷. La «réalité-convention» est apparentée au concept de Harrop, et ne constitue pas un code au sens où l'entend Fischer-Lichte puisqu'elle abolit le *noumenon*, la «réalité en elle-même» à laquelle tout signe en tant que dérivé d'un code méta-systémique, fait référence.

Les stimuli, projetés par les acteurs en tant qu'interprètes du rôle du spectateur implicite imprégné dans la conception de leurs rôles fictifs, sont utilisés pour manipuler les réactions des auditoires cibles réels, et pour garder le contrôle sur le processus hautement vulnérable de la réception théâtrale. En d'autres termes: je n'ai pas affaire à cette sorte, enregistrable, de communication

⁵ Gad Kaynar, *The Implied Spectator and his Manifestations in Four Periods of the German Drama*, thèse de Ph. D., Université de Tel-Aviv, 1993.

⁶ John Harrop, *Acting*, Londres, Routledge, 1992, p. 44.

⁷ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen, Gunten Narr. 1983, p. 10.

binaire fugace dans laquelle «l'interprète est [...] constamment en train d'adapter ce qu'il fait en réponse aux réactions [celles de l'auditoire réel] par rapport à lui» selon Hilton⁸, non plus qu'à la programmation de la réception de l'auditoire dans la veine de Chaim Shoham⁹, mais à cette sorte de communication en circuit fermé des acteurs avec leur allocutaire performativement inscrit, personnifié ou à tout le moins marqué par eux d'une manière iconique, déictique ou symbolique. Cette sorte de communication solipsiste, qui est le préalable indispensable à toute interaction intentionnellement cohérente avec l'auditoire, limite la tâche des spectateurs réels à celle de simuler adéquatement leur extrémité réceptive du processus de communication d'une manière systématique, empiriquement impliquée, c'est-à-dire de jouer le rôle du spectateur implicite donné et d'imiter sa réception déjà achevée.

Le spectateur implicite: Définition et structure

Qui est le spectateur implicite? D'entrée de jeu, il ou elle ne sont pas des agents sociaux, non plus qu'un pléonasme pour des notions analogues du genre «l'idéal», «la cible» ou «le spectateur compétent», qui démentent la reconnaissance de l'interprétation d'autres types d'allocutaires non aussi exclusifs. Tout au contraire: le spectateur implicite *est* le spectateur exclusif auquel le texte théâtral — tout texte théâtral quel qu'il soit — s'adresse et s'applique, niant ainsi en fait le spectateur réel. Le concept dénote l'image traitée et le rôle joué par l'allocutaire de la représentation, qui émerge des stratégies de rhétorique mises en œuvre par le texte théâtral pour atteindre cet allocutaire, et essentiellement des attributs de l'allocutaire tels que reflétés, aliénés et «réagis» par le jeu des interprètes. Je suggère que cette image, convertie en un personnage dramatique-théâtral, opère au niveau intertextuel comme la principale force d'impulsion pour le développement compatible des éléments de la représentation et de la structure qui résulte

⁸ Hilton, *op. cit.*, p. 131.

⁹ Chaim Shoham, «Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre», dans *Performance Theory: Reception and Audience Research*, Henri Schoenmakers, dir., Amsterdam, 1992, p. 69-84.

de l'expérience. Au niveau extratextuel, il opère dans la transaction entre la scène et l'auditoire, comme la *persona dramatis* fictive prescrite et le rôle théâtral de l'allocutaire qui, seulement s'il est joué par le spectateur cible réel conformément aux directives d'interprétation, permettra au spectateur de saisir et connaître l'intentionnalité inhérente à l'interprétation.

Le personnage-structure du spectateur implicite évolue moyennant l'interaction de trois stratégies:

Stratégie S1) La considération accordée par l'interprétation cadre, et par les acteurs en tant que ses véhicules importants, à la réalité-convention «authentique» — pré-esthétisée — de l'allocutaire, dans laquelle les concepts, normes et conventions non théâtraux et théâtraux ont le même poids d'expérience, mais avec un impact plus saillant du théâtral que du non théâtral. Tous et chacun des dispositifs d'interprétation, dont le choix reflète directement et obliquement une considération de telles notions, devient un déclencheur de rhétorique qui contribue à structurer une situation, comme on l'a dit, de répertoire familier de réalité-convention dans la conscience de l'allocutaire. Ce vaste répertoire, précisément parce qu'il est appuyé en arrière-plan et apparemment réduit à néant par les stratégies suivantes, devient l'infrastructure du spectateur implicite, qui se trouve à être le seul horizon conceptuel dont les valeurs signifiantes actuelles (en tant que signes débordant leurs signifiés), et dont la signification et les contenus émotifs font l'objet d'un accord mutuel de la part des interprètes et de l'allocutaire quant à leur rapport au moi communautaire de ce dernier.

Stratégie S2) La deuxième stratégie consiste dans les mesures affectives prises par les acteurs et la totalité des intervenants de l'interprétation pour redéfinir S1, le contexte décrit ci-dessus à propos de l'«authentique» réalité-convention. Il s'agit de sélectionner et de jouer théâtralement certains éléments de cet inventaire énorme et fortuit pour servir d'objet thématique de l'interprétation conformément à son intentionnalité, son genre et son style caractéristiques. De cette façon, la stratégie S2 circonscrit et modifie la définition initialement trop large du spectateur implicite, le transformant du «tout homme» produit par S1 en une image partielle et préconçue du secteur social allocutaire, qui devient le

thème et le référent de l'interprétation, faisant entrer en ligne de compte les réactions prévisibles de l'allocutaire.

Stratégie S3) Cette troisième et dernière stratégie résulte du rapport tendu et indéterminé entre S1 et S2 qui esquisse l'attitude de l'interprétation face à la réalité-convention redéfinie. Elle s'affirme dans l'effet présumé que la tension entre les premières stratégies produira sur l'allocutaire — ou, en d'autres termes, sur la manière, résultant de l'expérience, selon laquelle l'allocutaire comblera le vide entre les deux stratégies — reflétant ainsi obliquement les traits de caractère du spectateur implicite, et jusqu'à un certain point, le personnifiant comme étant une individuation du génie socio-phénoménologique aliéné. Si, par exemple, le bloc de mémoire de l'allocutaire tel-avien abrite un agglomérat de notions affirmatives, inoffensives relativement au monde innocent des pâles, délicats, et surtout passifs *Inamorati* de la *Commedia dell'arte*, y compris ces rôles en haut-de-chausses — même si ces concepts ne sont pas fondés objectivement — et si, en outre, cet allocutaire garde en réserve une attitude bienveillante à l'égard des propriétés typiques et typologiques de sa propre ambiance socio-politique; alors cet allocutaire est censé être sidéré par l'apparence et le comportement vulgaire, androgyne, tumultueux, violent, arrogant et socialement rejetable des amants dans *Le Serviteur de deux maîtres* de Nitzan, qui en fait se développent à partir de quelques-uns des plus sombres aspects de l'identité communautaire de l'allocutaire, qui leur tiennent lieu de thème. L'équilibre entre les éléments de la réalité-convention pré-esthétique devient ainsi insupportablement bouleversé, puisque la plupart des éléments de la convention sont mis en arrière-plan et «délégitimés» par le biais de l'«injuste» mise à l'avant-plan des autres. Pour cette raison, le gouffre — suscitant la protestation — entre les notions estompées et réalisées de l'allocutaire révèle son personnage sévèrement éclairé tel que jugé par l'interprétation. Il se produit un renversement des rôles habituels: les acteurs en tant qu'interprètes du rôle du spectateur implicite donnent l'impression d'incarner une attitude — du genre de celle d'un spectateur — de sympathie, d'empathie, d'identification, d'aliénation et autres sentiments du genre à l'endroit de l'identité collective, concrétisée et «fantasmatique» de l'allocutaire, alors que nous sommes habitués à penser au sujet de telles attitudes qu'elles sont le privilège du spectateur ou, au plus, de l'interprétation en tant qu'entité amorphe. C'est donc

la constitution du spectateur implicite et ses actes perceptifs et réceptifs présumés — à l'intérieur des coordonnées conceptuelles de l'interprétation fixées par le directeur et les multiples cadres conceptuels de l'interprétation — qui décrètent les choix structuraux, matériels, psychologiques, dynamiques, stylistiques, sémiotiques et rhétoriques des acteurs, tels qu'énoncés dans la gamme entière des véhicules qui constituent le mécanisme d'interprétation: les caractéristiques liées à l'ethnie et au sexe, la matérialité, l'expression du visage, les inflexions de la voix, les gestes, le rythme, la proxémique, les costumes, le maquillage, les accessoires et ainsi de suite.

Gorodish - Le spectateur implicite et le subterfuge d'ordre rhétorique

Afin d'illustrer les dernières remarques, j'ai eu recours à un exemple qui est peut-être un peu trop évident et simpliste, encore qu'il ne constitue pas une exception à la règle. Le plus grand succès du théâtre municipal de Tel-Aviv, le *Cameri Theatre*, au cours des dernières années a été la représentation de *The Seventh Day*, de Gorodish, par le dramaturge et directeur Hillel Mittelpunkt. C'est une représentation en forme de règlement de comptes, qui est devenue un spectacle culte grâce à l'astucieuse technique consistant à faire vibrer la corde sensible de la nostalgie à l'égard des mythes nationaux dépassés. La présentation se veut une analyse de la tendance pathologique, dans la société israélienne, à devenir la proie d'une autoglorification partielle de ces symboles collectifs qui semblent faire flèche des facettes les plus flatteuses de l'image collective de soi-même de la période, et ensuite — lorsqu'un tel symbole se révèle faux — à le rejeter avec la même férocité exagérée. La métaphore illustrant cette tendance particulière est l'histoire du Général Shmuel Gorodish-Gonen, qui devint le héros de la guerre des Six Jours en 1947 après avoir mis en déroute les blindés égyptiens avec la division placée sous son commandement, et qui devint alors tragiquement aveuglé — comme le fut l'entière société israélienne — par la victoire qui du jour au lendemain sembla changer Israël en une sorte de mini-empire. La guerre d'octobre, en 1973, fut la *péripétie* de Gorodish, avec son désastreux échec comme chef du commandement du sud à répéter son mythique triomphe antérieur, et devant conséquemment assumer la responsabilité pour la

perte de milliers de soldats et devenant le bouc émissaire de ce qui sembla être à l'époque une défaite d'Israël. Il finit ses jours en Italie dans un exil auto-imposé, après avoir passé de longues années à tenter de faire fortune en Afrique et de revenir en Israël une fois réhabilité.

La pompeuse production «wagnérienne» s'adresse à un spectateur implicite qui aurait vécu au cours de la période en question. Elle a recours à des notions «distillées» et hautement caractéristiques de réalité-convention, et par le biais d'une batterie de signes iconiques audio-visuels, tente de raviver chez le spectateur l'expérience exaltante de la période qui suivit la guerre des Six Jours. Le directeur circonscrit et définit son spectateur implicite à travers différents moyens, par exemple en se lançant dans une symbiose cacophonique de signes iconographiques et auditifs qui reflètent, avec une authenticité photographique, leurs images mentales enracinées et synthétisées dans le subconscient du spectateur implicite. La conglomération de ces éléments crée l'effet de regarder le tableau d'une victoire dans un livre d'images. Tant le directeur que le décorateur ont choisi et mis à l'avant-plan un assortiment absurde par sa quantité de ces véhicules de réalité-convention qui nourrissent les sentiments militaristes répandus à l'époque: l'hymne grandiloquent de la division blindée de Gorodish, un cyclorama bleu (la couleur nationale d'Israël), un filet de camouflage, le décor standard de rassemblements de la victoire après la guerre de Six Jours, des soldats marchant au pas, la silhouette d'un sergent-chef spécifiquement chargé de la discipline qui symbolisait l'armée à cette époque, une batterie de tambours arborant des casques d'équipage de blindés (une combinaison ridicule d'une façon réaliste), etc. Les producteurs utilisèrent donc la stratégie S2, pour faire allusion à une foule ainsi positivement éclairée d'autres éléments de réalité-convention associés à la période (stratégie S1), d'une manière qui ne créerait aucune contradiction substantielle entre les éléments S1 et S2, évoquant ainsi le spectateur implicite, le définissant et le caractérisant flatteusement en affichant une attitude hautement sympathique à son égard. De cette manière, ils entraînent le spectateur réel ciblé à adopter le rôle de spectateur implicite, afin de l'exposer plus efficacement aux assauts critiques qui s'ensuivraient.

Le degré auquel le jeu est imprégné de la conscience aiguë subliminale du spectateur implicite peut être constaté dans l'interprétation de Ygal Naor, qui tient le rôle du Général Gorodish. Ceci n'est pas une émulation de la figure historique. Avec sa manière de marcher pleine d'assurance et bouffie d'orgueil, mains sur les hanches, criant, tyrannisant ses subordonnés, tournant en ridicule le grassouillet rabbin militaire, avilissant son valet druze, soufflant la fumée de son cigare seigneurial dans la figure d'un avocat venant se plaindre d'une sanction prise contre son fils, et ainsi de suite, on peut voir la personnification de l'image légendaire typique d'un demi-dieu de la guerre, de l'«homme fort incarné», au sein de la réalité-convention de 1967, tel que parodié à travers le prisme de la réalité-convention de 1993 qui fait son autocritique. Ceci est encore plus accentué dans la deuxième partie de la représentation, qui commence en montrant Gorodish se préparant à passer devant le comité d'enquête qui s'apprêtait à le dénoncer comme responsable du fiasco de 1973. La stature à la verticale qu'il affichait naguère en devient une de repli défensif, signes de mains précipités, penché sur une carte de la bataille, les épaules tombantes, pendant que son ancien adjoint et ami l'attaque et, dans la scène suivante, sombrant graduellement, s'accroupissant, gisant par terre, prenant appui sur son bras, alors que ses associés d'autrefois s'approchent et viennent s'asseoir tout contre lui, dans une position protectrice, en contraste très marqué avec leur rapport proxémique antérieur qui consistait à se tenir à une distance sûre de leur terrifiant supérieur. Seul l'esprit du spectateur implicite se comporterait conformément à un tel décorum stéréotypé, et cet esprit, cette image mentale, est exactement ce que jouent les interprètes. Dans cette représentation, ils n'ont guère d'autre rôle à jouer.

En conséquence, il semble que la récente remarque de Hollis Huston voulant que «le théâtre soit une simulation indirecte, itérant sur les comportements non seulement de ceux qui interprètent, mais des autres qui ne le font pas»¹⁰, devrait — pour les besoins de notre discussion — être quelque peu modifiée de manière

¹⁰ Hollis Huston, *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage*, Ann Arbor, Université du Michigan, 1992, p. 113.

à inclure ceux qui n'interprètent pas, mais qui sont néanmoins *interprétés*, c'est-à-dire les spectateurs cibles. Les éléments appliqués en fonction du spectateur implicite sont, des directives qui sous-tendent le travail de l'acteur, les plus pertinentes et aisément communicatives, aussi bien que les moins dramatiquement appliquées. Ceci peut être encore plus énergiquement marqué, si l'on considère que le spectateur implicite, par opposition aux «soi-disant» rôles des acteurs, n'a aucun «statut ontologique» qui lui soit propre. Il est conséquemment, plus que toute autre figure théâtrale relevant de l'écrit, intégré dans les contextes plus grands de l'interprétation présentés, représentés et auxquels il est référé — qu'ils soient intra ou extra-théâtraux. À ce titre, le spectateur implicite sert de point de référence socio-phénoménologique de la production, et l'imitation, par l'acteur, de ce personnage et son rapport à ce dernier (une duplicité fonctionnelle qui ne peut être plus amplement expliquée ici) servent de déclencheur pour la prise de conscience de son idiolecte socialement diacritique. L'opinion de Manfred Pfister selon laquelle «une figure dramatique [ou, en ce qui nous concerne, une figure de scène] ne peut être séparée de son contexte»¹¹ reçoit, si on l'applique à l'exécution du rôle du spectateur implicite, une accentuation plus forte et allant plus de soi, encore qu'elle devrait être complétée: un contexte repose, pour son existence même, sur le spectateur implicite.

La conversion de l'image du spectateur en un rôle d'interprétation

Mais quelle est la *differentia specifica* qui transforme l'*image* caractérisée de l'allocutaire, émergeant de l'interprétation de l'acteur, en ce *rôle* théâtral dynamique et transformable du spectateur implicite qui est conciliable avec le processus linéaire synchrone de réception théâtrale et capable de générer une métamorphose corrélatrice dans la personne du spectateur réel? On pourrait dire, en règle générale et partielle, que cette particularité unique tient à l'aptitude du spectateur implicite, telle que trahie par l'exécution que l'acteur fait de son rôle, à réagir et à stimuler des réactions à l'instar de toute autre figure de scène. La

¹¹ Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, Munich, Fink, 1977, p. 221.

façon la plus saillante dont cette aptitude s'affirme est la manière selon laquelle la stratégie S2, qui redéfinit la réalité-convention «originale» et implicite de l'allocutaire — ainsi qu'elle se manifeste dans les choix de l'acteur, vus, par exemple, dans les exemples tirés du *Serviteur* et de *Gorodish* — réagit contre les notions habituelles et les modèles de réaction du secteur social cible. Cette réaction antagoniste provoque d'autres réactions prévisibles, qui à leur tour engendrent d'autres réactions antagonistes et ainsi de suite, selon une réaction en chaîne consécutive, herméneutique et du genre «gadamérien». Ainsi donc, les acteurs revivifient la réalité-convention acceptée, latente, en menant avec elle un dialogue 1:1, et en prescrivant à leur protagoniste-antagoniste — le spectateur implicite — ces catalyseurs à travers lesquels il les incite à réagir. Le fait pour l'acteur et pour l'allocutaire en tant qu'acteur de «prendre le rôle» du spectateur implicite implique le «jeu de stéréotypes» (tant socio- que théâtre-typologique) — c'est-à-dire cette sorte de jeu qui fait explicitement ou implicitement allusion aux traits familiers de l'horizon propre à l'allocutaire — aussi bien que le «jeu de personnages» mis au jour dans la «défamiliarisation» de ces traits familiers (c'est-à-dire dans les réactions qui leur sont antagonistes et dans l'interaction complexe qui s'ensuit entre leurs manifestations «authentiques» et celles qui s'en écartent). Le rôle du spectateur implicite produit donc un scénario sous-jacent qui consiste en une série de motivations socio-historiques, liées au genre et à l'intentionnalité, aussi bien que psychologiques, lesquelles sont ancrées dans des conventions artistiques pour l'action scénique consécutive, moment par moment, des acteurs réagissant aux attentes du spectateur implicite, et pour leurs réactions antagonistes à la réception du personnage.

Distribution du talentueux allocutaire

Après avoir esquissé à grands traits les aspects de la communication en circuit fermé entre l'acteur et le spectateur implicite, il nous reste encore à confronter le crucial problème de rhétorique qui peut justifier la délicate logique de la présente communication: comment l'acteur, en tant qu'outil majeur de l'interprétation pour évoquer le personnage du spectateur implicite, peut-il imposer sa *persona* et ses modes de réception aux spectateurs-cibles réels?

Comment ces spectateurs peuvent-ils être amenés à jouer leur rôle renversé d'ordre social profondément structural, récupéré de la scène socio-phénoménale, et revenu à sa forme théâtrale en U ? Ce processus cybernétique s'opère, en deux mots, à travers le projection de divers agglomérats de signes dynamiques et symbiotiques qui transmettent à l'allocutaire les aspects «synecdochal» et métonymique du spectateur implicite, c'est-à-dire les segments anthropomorphiques — ou «anthropomorphiquement» codifiés — de la réalité-convention. Ces métonymies «kinésicalement» ou «élocutionnairement» exprimées et ayant évidemment fait l'objet de réactions et de commentaires de la part des acteurs, peuvent être déchiffrés uniquement par l'allocuteur admissible à jouer le rôle de spectateur implicite. Ce genre d'opération diffère des descriptions habituelles — exprimées en termes courants de stimulation cognitive ou émotionnelle — du rapport réciproque entre la scène et l'auditoire tel que formulé par Bruce Wilshire: «Les acteurs recueillent auprès de l'auditoire des indices sur notre vie mimétique commune, et nous recueillons des indices auprès des acteurs. Il s'opère un jeu d'effets de miroir réciproques»¹². Cette opération, à vrai dire, requiert des spectateurs une connaissance du genre phénoménologique et existentiel, qui produit des répercussions déterminantes pour leur image de soi-même communautaire, avec les stimuli d'ordre visuel, oral et behavioriste projetés. Cet atout, que possèdent uniquement les spectateurs de la catégorie allocutaire, s'affirmera dans l'habileté des «récepteurs» non seulement à identifier l'indice, mais à connaître la pleine poussée de son impact thématique et émotif engendré par le sens «défamiliarisant» de ces éléments de réalité-convention interprétativement mis en lumière par les acteurs (S2), aussi bien que dans l'aptitude automatique de ces spectateurs à reconstruire la manifestation phénoménale des contextes originaux plus larges de ces éléments (S1). Ce spectateur-acteur du spectateur implicite sera conséquemment affecté par la tension entre la métonymie traitée et ses contextes disjoints, et réagira donc conformément à l'intentionnalité de l'interprétation. Ceci, en termes de jeu (interprétation), signifie que le spectateur cible réel assimile les caractéristiques

¹² Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana, 1992, p. XIV.

et modes de réception du spectateur implicite, intériorise les attitudes auxquelles il est exposé et réagit émotionnellement à l'avenant — il se sent, par exemple, grandi, flatté, humilié et ainsi de suite comme un agent impliqué, inquiet et non comme un spectateur compréhensif encore qu'«immunisé». De tels spectateurs de talent tiennent le rôle du protagoniste dans la véritable intrigue de l'événement théâtral, qui est l'intrigue du spectateur implicite, à peine soutenue par le récit fictif, qui est l'amorce affectivement trompeuse de l'interprétation pour attirer l'allocutaire dans son rôle.

Comme l'indique cette ligne de raisonnement, l'interprétation incite l'allocutaire talentueux à jouer le rôle du spectateur implicite dans le sens d'un jeu non métaphorique, c'est-à-dire d'une manière analogue à celle dont l'acteur professionnel aborde son rôle. La technique de jeu est en l'occurrence, étant données ses stipulations antérieurement discutées, très semblable à la «Méthode» de jeu inspirée de Stanislavski et qui met en cause, entre autres principes pertinents qui ne peuvent être discutés ici, de très personnelles «expériences et émotions qui sont autrement refoulées et bloquées»¹³, et qui sont recrées par le biais de la «mémoire émotive». Ces concepts, bien sûr, doivent être traduits dans le vocabulaire du psychisme collectif et impersonnel à partir duquel les modèles d'expérience — dans les *termini* de Kenneth Burke¹⁴ — qui constituent le rôle du spectateur implicite, évoluent, encore que leurs principes directeurs soient parfaitement applicables dans notre contexte, et n'excluent pas le sens *personnel* et les mémoires émotives de l'acteur — englobant aussi bien l'interprète que l'allocutaire en tant qu'interprète.

En raison de l'importance fonctionnelle unique du spectateur implicite, tout défaut de la part de l'interprète ou de l'allocutaire de jouer le rôle risque d'entraver la communication théâtrale. Ceci ne veut pas dire, toutefois, que l'interprète ou l'allocutaire en tant qu'acteur doivent forcément s'identifier eux-mêmes avec ce rôle dans le sens d'afficher à son égard une attitude sympathique.

¹³ Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Londres, Bloomsbury, 1988, p. 140.

¹⁴ Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley, Université de Californie, 1969.

En dépit de la reconnaissance du fait que le rôle est inspiré de leur identité collective, en leur qualité d'acteurs, ils l'imitent tout en gardant à son égard un recul esthétique et thématique. En tant que spectateurs, ils impriment à leur interprétation la propriété distincte de «voir» le rôle d'une position «métaperspectiviste». Trois remarquables caractéristiques de jeu sont finalement affirmées dans l'exécution du rôle du spectateur implicite: autoréflexion et autoréférentialité, puisque l'incarnation du rôle implique une sorte d'*anagnorisis*, une conscience de soi-même de sa propre réalité-convention, et une «re-socialisation» due à la transformation, ou à tout le moins, la modification, envers laquelle l'image de soi-même habituelle de l'allocutaire est prédisposée par le biais de son interprétation aliénante.

Jeu et écoute: la représentation et le repère de réception

Il s'ensuit que la communication théâtrale adéquate est confinée à l'événement théâtral auquel assistent les représentants du secteur social qui partage avec l'acteur la même réalité-convention. De plus, toute action, motivation, expression orale et manifestation sémiotique de l'acteur sous-tend trois motifs: le motif dramatique résultant de la situation fictive, le motif théâtral entretenu par des délibérations performatives, et le motif affectif lié à la situation théâtrale, c'est-à-dire au spectateur implicite. Ceci nous engage également à une stricte différenciation entre les réactions mutuelles des acteurs les uns envers les autres et par rapport à leurs contextes fictifs, d'une part et, d'autre part, leurs réactions au spectateur implicite ancré dans les mêmes contextes, mais dénotant des contextes réels dans le monde extra-théâtral de l'allocutaire. Tout dialogue scénique, en conséquence, est un échange *triadique*, et non un «duodrame».

Les acteurs sur scène servent de répétiteurs à l'allocutaire en tant qu'acteur: leur interprétation des rôles dramatiques qu'ils jouent, les motivations à double fond qu'ils prêtent à ces *personae* et la conception qui imprègne leur intercommunication en tant que personnages fictifs dédoublés (rôle dramatique et rôle de spectateur implicite), en tant que personnalités de la scène et en tant que membres de la société, informent l'allocutaire au sujet des tendances générales

sous-jacentes au développement de sa réalité-convention, et de l'attitude à son égard. À ce titre, ils opèrent comme un jeu de «directives scéniques» qui prescrivent au spectateur réel, pendant qu'il incarne le spectateur implicite, les «répliques» et réponses appropriées, de sorte que l'interprétation puisse se dérouler conformément à son *repère de réception*. Analysant un petit exemple tiré de *Roméo et Juliette*, E.P. Nassar donne indirectement son aval à ces propositions sur la manière selon laquelle un personnage dramatique interprété constitue le personnage du spectateur implicite, et vice-versa, servant ainsi de répétiteur à l'allocutaire et orientant sa réception, bien que — comme le donne à entendre la formulation de Nassar — il ne reconnaisse pas le spectateur implicite, pas plus qu'il ne fait la distinction entre l'image de l'allocutaire, l'allocutaire et les spectateurs réels, ou ne fait référence à quelque sorte de réception immanente. Il cite des réflexions poétiques et philosophiques de Juliette, et soutient qu'il apparaît invraisemblable qu'une jeune fille soit capable de telles expressions, alors que

[...] l'actrice en tant que Juliette, ou l'auditoire en amour avec Juliette, ou Shakespeare poursuivant un monologue soutenu avec son auditoire, tous *sont* capables desdites réflexions. Les réflexions ne sont peut-être pas fidèles à la Juliette gravée dans nos cœurs, mais sont fidèles à «nos» idées du monde avec Juliette à l'intérieur de celui-ci. Et dans cette sorte d'intime interaction auteur-auditoire, c'est la seule vérité qui importe¹⁵.

En résumé: Hollis Huston prétend que «la troisième dimension du théâtre pose un paradoxe. La scène n'est pas une conversation entre protagoniste et antagoniste, mais un signal envoyé par tous deux, jouant en équipe, à d'autres personnes dont ils prétendent, avec un degré facultatif de transparence, ne pas tenir compte, un signal qui signifie une transaction binaire qui n'intervient pas»¹⁶. Je suis entièrement d'accord avec l'exposé de Huston: la scène est en effet un signal d'ordre rhétorique, sémiotique et théâtral, et non une conversation

¹⁵ Eugene P. Nassar, «Shakespeare's Games with his Audience», *The Rape of Cinderella: Essays in Literary Continuity*, Bloomington, Indiana, 1970, p. 103 ss.

¹⁶ Huston, *op. cit.*, p. 113-114.

entre personnages fictifs. Mais les acteurs sont loin de ne pas tenir compte de leurs spectateurs. Ils incarnent ces derniers, ou l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes, et conversent avec cette idée personnifiée telle qu'interprétée par eux. Ainsi donc, ils font en sorte qu'intervienne «la communication binaire qui n'intervient pas», pourvu que l'auditoire se conforme théâtralement aux préceptes d'une réception prédéterminée. Je suis parfaitement conscient que la situation est loin d'être simple, et qu'il faudra encore prendre en compte nombre de facteurs additionnels, mais ceci n'est que le commencement d'un nouveau domaine fascinant.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)