

**Référence bibliographique :**

Romain Bionda, « L'hésitation du spectateur. Le théâtre fantastique mode d'emploi (*Hamlet*) », dans Delphine Abrecht, Lise Michel et Coline Piot (dir.), *Faire œuvre d'une réception. Portraits de spectateurs de théâtre (spectacles, textes, films, images), XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Entretemps et Max Milo, coll. « Champ théâtral », 2019, p. 131-144.

**Résumé :**

Dans *Hamlet*, la réaction de Claudius face à la pantomime et à la représentation théâtrale auxquelles il assiste est ambiguë. Dans cet article, il s'agit de réfléchir à une manière dont elle pourrait être exploitée par des lecteurs — qui sont par ailleurs spectateurs et dont certains ont été, ou pourraient être metteurs en scène (Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Nicolas Evreinov, vous, moi) — afin d'en faire œuvre, en l'occurrence dans la direction du fantastique tel que le définit Tzvetan Todorov. Cet article, qui a pour cadre la lecture du texte dramatique et la « manière de lire » impliquée par le fantastique, confronte le fantastique et le théâtre à travers le prisme de la notion d'indécidable. Après une rapide mise au point théorique, il présente ce qui se révélerait être le lieu du fantastique au théâtre : l'hésitation du spectateur, qui porte en l'occurrence sur le point de vue, compris ici comme relevant de la représentation dramatique (rapport du drame et de l'action) et scénique (rapport de la mise en scène et de la fable). En prenant appui sur *Hamlet*, sur la mise en scène qu'en propose Craig à Moscou et sur l'*Introduction au monodrame* d'Evreinov, il propose alors de réfléchir sur les modalités d'existence d'effets de focalisation interne et de fantastique au théâtre.

## L'HÉSITATION DU SPECTATEUR. LE THÉÂTRE FANTASTIQUE MODE D'EMPLOI (*HAMLET*)

Romain BIONDA

Dans *Hamlet*, la réaction de Claudius face à la pantomime et à la représentation théâtrale auxquelles il assiste est ambiguë, notamment parce qu'on n'arrive pas à savoir pourquoi il réagit différemment à deux scènes qui montrent la même chose. Dans les lignes qui suivent, il s'agira de réfléchir à une manière dont cette ambiguïté pourrait être exploitée afin d'en *faire œuvre* — en l'occurrence dans la direction du fantastique tel que le définit Tzvetan Todorov. Nous en profiterons pour affronter la question du point de vue au théâtre sous un angle un peu inhabituel.

Avant tout, il faut présenter le cadre de cette réflexion, qui a trait conjointement à la lecture des textes dramatiques et à la manière de lire impliquée par le fantastique (I). À travers le prisme de la notion d'*indécidable*, on confrontera ensuite le fantastique et le théâtre. Il s'agira d'exposer rapidement ce qui se révélerait être le lieu du fantastique au théâtre : *l'hésitation du spectateur* (II), qui porte sur le point de vue, compris ici comme relevant de la représentation dramatique (rapport du drame et de la fable). En prenant appui sur *Hamlet* (III), sur la mise en scène qu'en propose Edward Gordon Craig à Moscou au début des années 1910 (IV) et sur l'*Introduction au monodrame* (1913) de Nicolas Evreinov (V), nous réfléchirons alors aux modalités d'existence d'effets de focalisation interne (VI) et d'effets de fantastique au théâtre.

## I. Manière(s) de lire le fantastique et les textes dramatiques

Au moins depuis les années 1960-1970 en France, le fantastique et le théâtre entretiennent une relation ambiguë<sup>1</sup>. Comme le rappelle Olivier Bara, le fantastique « renvoie depuis le structuralisme à un mode particulier de narration et de réception, privilégiés [*sic*] dans les genres diégétiques<sup>2</sup> ».

On se souvient, en particulier, que « l'hésitation fantastique » de Todorov fonctionne sur la base d'une « intégration du lecteur au monde des personnages » :

Qui hésite [...] ? On le voit tout de suite : c'est [...] le personnage. C'est lui qui, tout au long de l'intrigue, aura à choisir entre deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la « vérité », s'il savait dans quel sens il faut trancher, la situation serait toute différente. Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. [...] L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique<sup>3</sup>.

Dans les récits fantastiques, l'univers de croyance d'un personnage est menacé par un événement dont la *nature* est incertaine (le personnage hésite « entre le réel et [...] l'illusoire ») et/ou dont l'*existence* n'est pas assurée (il hésite alors entre le réel et l'« imaginaire<sup>4</sup> »). Quant au lecteur, il n'est pas en mesure de résoudre cette hésitation, parce que ledit événement lui est précisément présenté comme indécidable : il n'a pas accès à la « vérité » et il ne lui est pas possible de l'établir.

Par ailleurs, et c'est important, l'hésitation propre au fantastique demande pour fonctionner une certaine « manière de lire » :

[...] le fantastique implique [...] non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros ; mais aussi une *manière de lire*, qu'on peut [...] définir négativement : elle ne doit être ni « poétique » ni « allégorique »<sup>5</sup>.

1. Voir R. BIONDA, « Le fantastique hante-t-il les études théâtrales ? Histoire et théorie d'une disparition », *Fabula-LhT*, n° 13, « La bibliothèque des textes fantômes », dir. Marc ESCOLA et Laure DEPRETTO, 2014, <http://www.fabula.org/lht/13/bionda.html>.

2. Olivier BARA, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, « L'autre théâtre romantique », dir. O. BARA et Barbara T. COOPER, 2013, p. 69-86, ici p. 74.

3. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 35-36.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. *Ibid.*, p. 37 (nous soulignons). Elle doit donc être « représentative » et « littérale » (*ibid.*, p. 63-79.)

On peut se demander si cette « manière de lire » s'accommode de la lecture académique des textes dramatiques telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Il faut en effet constater qu'on ne qualifie généralement plus de fantastiques des textes comme *Macbeth*, *Dom Juan*, *Faust* ou *Les Aveugles*, dans lesquels affleure pourtant un fantastique assimilable à celui de Todorov<sup>6</sup>.

En fait, on peut faire l'hypothèse qu'une « interprétation » passe différemment « l'épreuve de vérité<sup>7</sup> » dans un texte narratif et dans un texte dramatique : la « vérité » semble s'y configurer autrement, notamment parce que l'expérience spectatrice du lecteur informe en partie sa lecture d'un texte auquel il reconnaît un statut théâtral<sup>8</sup>. C'est peut-être donc en réfléchissant à la façon dont « l'hésitation fantastique » (que Todorov prête au lecteur) pourrait être favorisée chez le spectateur de théâtre – tâche à laquelle s'attèle cet article – que l'on peut commencer à répondre à la question de l'existence du fantastique dans les textes dramatiques<sup>9</sup>.

## II. Indécidables

Au sujet de la possibilité de trouver du fantastique au théâtre, la critique tergiverse : il se pourrait bien que le fantastique n'y existe jamais, ou qu'il s'y manifeste en quelque façon toujours. Révélatrice de cette hésitation, l'affirmation de Patrice Pavis : « Le fantastique n'est pas propre au théâtre, mais il trouve dans la scène un domaine d'élection, puisqu'il y a toujours production d'illusion et dénégation<sup>10</sup>. » Remarquons rapidement que l'hésitation fantastique et l'illusion théâtrale ne fonctionnent toutefois pas au même niveau : la première porte sur l'événement représenté dans son rapport à l'univers diégétique, tandis que la seconde porte sur la représentation en elle-même. Même : plutôt que de la favoriser, il est aussi possible que l'illusion théâtrale interfère

6. Todorov considère que le XIX<sup>e</sup> siècle (de Cazotte à Maupassant) est la période d'élection du fantastique. Mais si l'on considère les enjeux de l'« hésitation fantastique » qui consistent dans la mise en jeu d'univers de croyance (au-delà de l'opposition construite par Todorov entre « réel » et « irréel »), il est envisageable de trouver du fantastique avant le XIX<sup>e</sup> siècle.

7. *Ibid.*, p. 87 et 88.

8. Voir Romain BIONDA, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

9. Todorov ne parle pas du texte dramatique, encore moins du spectacle théâtral.

10. Patrice PAVIS, « Fantastique », dans *Dictionnaire du théâtre* [1996], 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, Paris, 2014, p. 137.

avec l'hésitation fantastique<sup>11</sup>. On se gardera donc de les assimiler (et par là d'étendre le champ du fantastique à tout le théâtre).

En revanche, il existe bien une dimension du théâtre qui peut être mise au service du fantastique. En effet, la focalisation, qu'on a parfois pris l'habitude de considérer comme un facteur stable du spectacle (dont le régime « naturel » serait la focalisation externe), fonctionne en réalité le plus souvent sur le mode de l'*intermittence* ou du *mélange*, dans la mesure où la focalisation externe s'accommode volontiers d'*effets de focalisation interne* – même lorsqu'on ne dispose pas de moyens techniques extraordinaires. Ordinairement (que ces techniques relèvent de l'écriture ou de la mise en scène), les monologues, les apartés, l'hyper-présence scénique d'un personnage, l'éclairage, les voix *off*, la musique, les écrans et la liaison des scènes<sup>12</sup> sont autant de moyens qui peuvent être mobilisés afin de favoriser la perspective d'un personnage. Ces effets peuvent concerner des séquences plus ou moins longues. Ils sont plus ou moins durables et évidents, c'est-à-dire plus ou moins bien produits et reçus.

Hypothèse : en marge de l'illusion théâtrale, cette *intermittence des effets de focalisation interne* ou cette *fluctuation du point de vue*<sup>13</sup> est à l'origine d'un certain type d'indécidable en mesure de nourrir chez le spectateur ce qu'il conviendrait d'appeler, sur le modèle de la théorie de Todorov, l'*hésitation du spectateur*. Elle serait, comme nous le verrons, le lieu propre du fantastique au théâtre (s'il

11. Après avoir rapproché l'illusion théâtrale et l'hésitation fantastique, Pavis émet une hypothèse : « C'est probablement parce que le théâtre part d'une irréalité visible et ne peut donc facilement opposer le naturel au surnaturel, qu'il n'a pas généré, comme le récit ou le cinéma, une grande littérature dramatique fantastique » (*idem*). Si la représentation théâtrale fonctionne comme le rêve (ou en a le « statut » : Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* [1981], 2<sup>de</sup> éd., Belin, Paris, 1996, p. 260), « le problème de la distinction de l'imaginaire et du réel n'[y] est pas posé » (Octave MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris, 1969, p. 169). En effet, malgré l'illusion « nous savons toujours qu'il y a jeu » (*ibid.*, p. 168). Dès lors, après avoir pensé que le fantastique « trouve dans la scène un domaine d'élection » (Pavis), on peut aussi penser que le fantastique n'est pas pertinent sur scène, dans la mesure où « le spectateur de théâtre voit à la fois le personnage et le fantôme : ils ont la même réalité. Le verbe "sembler" ne fait pas partie du spectacle. Et c'est justement parce que l'incroyable est vu que l'on se trouve en droit de deviner comment il a été fabriqué » (Jean-Louis BACKÈS, « L'opéra, la musique et l'au-delà », dans Hervé LACOMBE et Timothée PICARD (dir.), *Opéra et fantastique*, PUR, Rennes, 2011, p. 19-26, ici p. 24). Bref, difficile à dire : ça dépend.

12. Sur ce dernier point, voir Marc DOUGUET, « Rappports focaux », dans *La Composition dramatique. La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 399-459 (thèse soutenue le 11 mai 2015 à Paris 8).

13. Raphaël Baroni rappelle qu'on gagnerait à distinguer le point de vue (« à travers lequel l'information narrative est filtrée ») de la focalisation (« décalage épistémique entre les personnages et les lecteurs »). Ici, malgré l'usage du terme « focalisation », nous parlons bien du point de vue. Voir R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine, Genève, 2017, p. 94-101.

en est un). En effet, dans la mesure où elle porte sur la perspective adoptée pour l'appréhension d'un événement représenté – le point de vue est-il présenté en focalisation externe, ou interne ? –, cette hésitation peut indirectement concerner la nature ou l'existence de cet événement dans la diégèse.

### III. *Hamlet* : hésitation du personnage, hésitation des critiques

C'est à la faveur d'un détour par Elsenour que nous nous laisserons convaincre, où le Prince du Danemark se heurte à un dilemme depuis l'apparition du spectre : est-ce le fantôme de son père, ou un démon<sup>14</sup> ? Le fait qu'il puisse s'agir d'un revenant met en balance l'univers de croyance du personnage éponyme qui, en tant que luthérien, ne croit pas au purgatoire<sup>15</sup>. Pour résoudre cette énigme, Hamlet organise une expérience : la représentation d'une pantomime et d'une pièce intitulée *La Souricière*, dans lesquelles est montré le meurtre du roi tel que raconté par le spectre. Hamlet explique la manigance à Horatio (III, 2) :

Observe my uncle. If his occulted guilt  
Do not itself unkennel in one speech,  
It is a damned ghost that we have seen,  
And my imaginations are as foul  
As Vulcan's stithy. Give him heedful note,  
For I mine eyes will rivet to his face,  
And after, we will both our judgements join  
In censure of his seeming<sup>16</sup>.

La réaction de Claudius convainc Hamlet de sa culpabilité : « Oh good Horatio, I'll take the Ghost's word for a thousand pound<sup>17</sup> ». Le criminel passe d'ailleurs aux aveux plus loin (III, 3).

14. William SHAKESPEARE, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, dans *Tragédies*, t. 1, éd. Jean-Michel DÉPRATS, Gallimard, Paris, 2002, p. 671-991, ici p. 800.

15. Au sujet de la question du purgatoire dans le contexte élisabéthain, voir notamment Dieter LESAGE, *Peut-on encore jouer Hamlet ?* [2000], trad. Monique NAGIELKOPF, Les Impressions nouvelles, Paris, 2002.

16. SHAKESPEARE, *Hamlet*, op. cit., p. 820-822.

17. *Ibid.*, p. 838.

Or cela n'a pas empêché que la réaction du roi paraisse ambiguë aux yeux de certains lecteurs, car si Claudius quitte bien la salle après la représentation du meurtre dans la pièce, il est demeuré apathique face au meurtre représenté par la pantomime. C'est ce que Pierre Bayard rappelle dans son *Enquête sur Hamlet* (2002), où il propose un utile survol de « l'histoire de la critique shakespearienne » moderne. Pour plusieurs raisons, cette critique a par ailleurs souvent « émis des doutes sur ce qu'a vu et entendu Hamlet<sup>18</sup> ». C'est ainsi qu'une autre « hésitation » surgit avec la modernité : elle double celle du personnage qui porte sur la *nature* du spectre (fantôme *vs* démon) en mettant en doute son *existence* dans la diégèse (fantôme *vs* hallucination). Peut-on trouver dans ces lectures les ingrédients du fantastique ?

Bayard, qui considère ces critiques avec attention, note :

Ces interrogations sont d'autant moins inconvenantes que la seconde apparition du spectre, dans la scène de la chambre de Gertrude (III, 4), ne fait qu'accroître les doutes. Hamlet, en effet, est cette fois seul à le voir et à l'entendre, Gertrude affirmant avec force ne rien remarquer<sup>19</sup>.

Même : elle le traite de fou. Se pourrait-il que Hamlet soit victime d'une hallucination, et nous avec (car le lecteur a accès aux paroles du spectre : on peut lire ce qu'il dit) ? En réalité, la pièce oppose des résistances à l'hypothèse de l'hallucination : les aveux de Claudius prouvent que Hamlet n'affabule pas – sauf si, comme l'ont proposé certains critiques ou praticiens de théâtre (au gré de divers arguments et aménagements), on étend la focalisation interne qui peut être activée dans la scène entre Hamlet et Gertrude à d'autres, voire à toute la pièce. Faisant de *Hamlet* un monodrame, « genre qui s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un personnage, même à l'intérieur d'une pièce à nombreux personnages<sup>20</sup> », cette proposition a des conséquences considérables sur la « vérité » du drame. Dans la mesure où tous les événements seraient désormais présentés selon la perspective de Hamlet, ils sont rendus indécidables, y compris les aveux de Claudius<sup>21</sup>. La pièce ainsi envisagée serait, pourquoi pas, *fantastique*<sup>22</sup>.

18. Pierre BAYARD, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Minuit, Paris, 2002, p. 118.

19. *Idem*, p. 118-119.

20. P. PAVIS, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 215.

21. Bayard affirme qu'« aucun de ceux qui se sont interrogés sur les hallucinations d'Hamlet ne s'est posé la question de savoir si les aveux de Claudius n'en faisaient pas partie. » (*Enquête...*, *op. cit.*, p. 175.)

22. En concluant (momentanément, certes) au « jugement indécidable » « sur la folie d'Hamlet » (*ibid.*, p. 173), Bayard pourrait presque le sous-entendre (il n'utilise pas le mot). Si les hypothèses les plus ambitieuses ont été posées, personne à ma connaissance n'a clairement osé affirmer que *Hamlet* est justifiable d'une lecture « fantastique », sauf Hubert DESMARETS qui le suggère avant de se raviser,

En effet, dans sa tentative de réduire le point de vue à la perspective d'un seul personnage, le monodrame fonctionnerait (pour aller vite) comme un équivalent dramatique et scénique de la narration homodiégétique (préfocalisée<sup>23</sup>), technique que Todorov présente comme « facultative<sup>24</sup> » mais « li[ée] à la définition même du fantastique<sup>25</sup> » de deux manières. D'abord, le « narrateur représenté » (c'est-à-dire le narrateur homodiégétique) « facilite la nécessaire identification du lecteur avec les personnages<sup>26</sup> ». Ensuite, il profite plus au fantastique que le « narrateur non représenté » (hétérodiégétique), parce que les événements sont racontés depuis sa perspective et que son discours – en tant que le narrateur est aussi personnage – « est [...] à soumettre à l'épreuve de vérité<sup>27</sup> ». Le lecteur est ainsi amené à hésiter *avec lui* ; *a priori* il n'a même pas d'autre choix, incapable qu'il est de pouvoir « trancher<sup>28</sup> ». La situation avec le monodrame serait dans une certaine mesure équivalente : on peut penser facilitée l'identification avec le personnage par le fait qu'on est censé percevoir la même chose que lui, tandis que seraient indécidables la nature et l'existence dans la diégèse de ce qui est montré et entendu (en tant qu'il s'agit des perceptions subjectives du personnage). Reste que se pose la question suivante : si, en pensée, on peut faire de *Hamlet* un monodrame, sait-on au juste comment le faire *sur scène* ?

#### IV. Mettre en scène *Hamlet* comme un monodrame

À propos de *Hamlet*, Craig et Stanislavski se sont déjà posé la question lors des discussions, en partie transcrites et traduites, qui ont suivi la décision d'en confier la mise en scène à Craig au Théâtre d'Art de Moscou<sup>29</sup>. Le 16 avril 1909, lors d'un échange autour de la scène 2 de l'acte III, Stanislavski répond à Craig :

car le fantastique y serait selon lui secondaire (« L'Autre (en) Scène, du théâtre "baroque" aux fictions "fantastiques" », *Ornante : art et littérature fantastiques*, n° 17, « Théâtre & fantastique, une autre scène du vivant », dir. AMOS FERGOMBÉ et ARNAUD HUFTIER, Kimé, Paris, 2005, p. 53-70.)

23. On aura reconnu la terminologie de Gérard Genette.

24. TODOROV, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 36.

25. *Ibid.*, p. 89.

26. *Ibid.*, p. 91.

27. *Ibid.*, p. 88.

28. *Ibid.*, p. 35.

29. Voir Arkady OSTROVSKY, « Craig monte *Hamlet* à Moscou », dans *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, dir. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, CNRS, Paris, 2005, p. 19-61. Autour de 1910 en effet, commente Laurence Senelick, « the idea of monodrama was in the air » (Laurence SENELICK, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Greenwood Press, Westport, London, 1982, p. 28.)

I understand what you say about monodrama. Let us try by every means to make the public understand that it is looking at the play with the eyes of Hamlet ; that the king, the queen and the court are not shown on the stage such as they really are, but such as they appear to Hamlet to be. And I think that in the scenes where Hamlet is on the stage we can do this. But what are we to do with the characters when Hamlet is not on the stage?

Craig : I should like Hamlet to be on the stage always, in every scene, all through the play; he can be in the distance, lying, sitting, in front of the people acting, at the side, behind, but the spectator ought never to lose sight of him.

I want the public to feel the connection between what is going forward on the stage and Hamlet. So that the public should feel as keenly as possible all the horror of Hamlet's position [*sic*].

Stanislavski : I should suggest that in the scenes in which Hamlet does not take part we should show the characters not as with the eyes of Hamlet, but realistically, such as they actually are.

Craig : I am afraid that in following out the idea of seeing everything through the eyes of Hamlet we may be pedantically consistent in the execution of this idea. But, on the other hand to make the characters realistic is also dangerous. They can at once lose all their symbolism, and then the play may lose very much.

The voices, gestures etc will appear too realistic.

Stanislavski : If the queen, for example, appears without Hamlet the audience will have to think too much, and will ask itself: – "With whose eyes are we now looking at the stage, with Hamlet's or with our own?" The public may get into a muddle<sup>30</sup>.

La discussion, on le constate, bute sur la question de la présence scénique de Hamlet. Faut-il qu'il soit présent dans toutes les scènes, comme le propose Craig ? Son absence donnerait l'occasion de présenter diverses perspectives en travaillant sur le traitement différencié des personnages (« as they really are » vs « as they appear to Hamlet to be » ; Stanislavski), au risque certes de perdre en symbolisme (Craig). Comment réaliser ce monodrame sans ni être trop pédagogique (« pedantic » ; Craig), ni rendre confus le public (Stanislavski) ?

Il est difficile de savoir ce qu'ont exactement fait Craig et Stanislavski au terme des trois années de travail consacrées à cette mise en scène, malgré les reconstitutions

30. P. 7-8 du cahier numéroté conservé à la BNF, qui contient la trace de ces discussions. On peut les lire également dans L. SENELICK, *ibid.*, p. 63 sq.

qui ont été proposées<sup>31</sup> : le monodrame a-t-il été réalisé ? Kaoru Osanai, qui dit avoir vu la pièce à Moscou le 28 décembre 1912, a livré en ce sens un témoignage :

Hamlet was completely isolated at the front of the stage by a low, sagging barrier behind which everybody in the courtyard gathered. The scene [I, 2] was conceived of as a nightmare which was seen through the mind's eye of Hamlet<sup>32</sup>.

Toutefois, « at the moment when the play within the play came to its climax » (III, 2 : il s'agit de la scène à partir de laquelle Craig et Stanislavski discutaient plus haut), Osanai retrouvait un intérêt pour « the conflict between the pathos of Hamlet and that of Claudius<sup>33</sup> », c'est-à-dire pour l'interpersonnel : de sujet focalisateur, il semble que Hamlet redevenait alors, au même titre que Claudius, objet focalisé. En réalité, que Craig ait ou non tenté de présenter la totalité de la pièce comme un monodrame ne change rien à l'affaire : le spectateur réel peut osciller entre les différentes perspectives proposées (sur une partie ou l'ensemble du spectacle).

## V. Le monodrame contre la rampe

Dans son *Introduction au monodrame*, Evreinov affirme que la rampe est une barrière « mentale » à laquelle veut s'attaquer le monodrame, mais qu'elle reste susceptible de se dresser à tout moment :

[...] le monodrame, entre autres, résout un des problèmes brûlants de l'art théâtral contemporain, précisément le problème de l'effet paralysant – séparateur et réfrigérant – de la rampe. La supprimer dans la réalité comme le proposent certains ne signifie pas encore la supprimer dans notre représentation : une vilaine expérience et hop nous voilà contraint de recréer mentalement la frontière supprimée<sup>34</sup>.

31. Voir *ibid.*

32. KAORU OSANAI, « Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre » [1931] (mais daté du 18 sept. 1913), trad. Andrew T. TSUBAKI, *Educational Theatre Journal*, n° 20, 4, 1968, p. 586-593, ici p. 590.

33. *Ibid.*, p. 592.

34. NICOLAS EVREINOV, *Introduction au monodrame* [1913], trad. Danielle KONOPNICKI MIOT, *Registres*, n° 4, « Grotowski. Lecoq. Écrire le réel », dir. Joseph DANAN, 1999, p. 149-167, ici p. 166.

Citant *Hannet* de Hauptmann, *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck ou encore *Les Masques noirs* d'Andreïev, drames « qui se rapproche[nt] le plus du monodrame<sup>35</sup> » dans la mesure où ils « représentent le rêve ou une hallucination prolongée », Evreinov déclare :

[...] il n'est pas difficile de remarquer que l'objectivité de la représentation s'y mêle parfois de la façon la plus absurde à une subjectivité de la représentation dépendante du personnage principal<sup>36</sup>.

Ne devrait-on pas en conclure à une *intermittence des effets de focalisation interne* au théâtre (lorsqu'ils existent) et/ou à un *flottement* dans l'étape de leur réception ?

Evreinov pointe la disjonction qui existerait entre des drames qui prévoiraient de favoriser la perspective d'un personnage et l'« impréparation et [le] non-fondement scénique » d'une telle restriction de champ :

[...] dans toute une série de drames aussi bien classiques que nouveaux, le sentiment de terreur est inspiré parfois au spectateur non seulement par la transmission des mots et de la mimique mais aussi par la représentation de l'objet même de cette terreur, par exemple un fantôme, une vision, telle ou telle forme d'hallucination. Le calcul du dramaturge est ici clair : pour que le spectateur ressente à un moment donné à peu près la même chose que le personnage, il faut qu'il voie la même chose.

Dans ces cas-là vient un moment que j'appellerais *monodramatique* malgré toute son impréparation et son non-fondement scénique<sup>37</sup>.

Il s'agirait alors de modifier les habitudes du théâtre afin d'exploiter scéniquement ces « moments [...] monodramatique[s] ». Le monodrame tel que voulu par Evreinov « se fixe pour but de donner un spectacle extérieur qui corresponde au spectacle intérieur du sujet de l'action<sup>38</sup> » et de

contrain[dre] chaque spectateur à se mettre dans la position du personnage, à vivre sa vie, c'est-à-dire à sentir comme lui et à penser illusoirement comme lui, par conséquent avant tout à voir et à entendre la même chose que lui<sup>39</sup>.

Mais est-ce seulement facile ? Car se pose toujours la question de savoir *comment* le spectateur identifie ces « moments », que « l'objectivité de la représentation » risque d'ailleurs de venir intempestivement contrarier...

35. *Ibid.*, p. 156.

36. *Ibid.*, p. 157.

37. *Ibid.*, p. 155.

38. *Ibid.*, p. 158.

39. *Ibid.*, p. 157-158.

## VI. Intermittence des effets de focalisation interne

La scène entre le spectre, Hamlet et Gertrude (III, 4) constitue justement un « moment [...] monodramatique » par excellence. Comme le relève Bayard,

[...] l'essentiel est leur désaccord, qui interdit l'hypothèse d'un phénomène objectif. La pièce pose [...] clairement que certains de ses personnages, à certains moments, sont atteints d'hallucinations et que les autres ne les partagent pas.

Ce point n'est nullement original et ce ne sont pas les personnages littéraires victimes d'hallucinations qui manquent. Mais le fait que nous soyons au théâtre change la donne, puisque la mise en scène est contrainte de trancher là où un texte écrit pourrait laisser subsister l'ambiguïté. En présentant en même temps deux personnages qui, comme dans un croisement de paradigmes, ne voient pas la même chose, Shakespeare laisse clairement entendre que la pièce à certains moments montre ce que voit l'un d'eux<sup>40</sup>.

Si on élimine à ce stade la possibilité de rejeter le « phénomène » dans le hors-scène, il faut en effet montrer soit ce que perçoit Hamlet (le spectre), soit ce que perçoit Gertrude (son absence), ces deux perceptions ne pouvant *a priori* pas co-exister sur les planches. Faut-il pour autant suivre Daniel Sangsue qui, en commentant le même passage, sous-entend que la mise en scène, en faisant un choix en termes de monstration, décide en même temps du caractère hallucinatoire ou non de la « vision » de Hamlet ?

[...] les perceptions divergentes d'Hamlet et de Gertrude posent un problème de représentation. Le metteur en scène doit en effet choisir entre deux interprétations : soit il considère la vision du fantôme comme une hallucination d'Hamlet, et dans ce cas il n'introduit pas le personnage du spectre, soit il considère qu'Hamlet voit réellement un fantôme, et alors il fait intervenir un spectre sur la scène<sup>41</sup>.

Si l'on suivait ce raisonnement (dont l'un des présupposés est que le théâtre ne connaît pas la focalisation interne), la question du fantastique au théâtre

40. P. BAYARD, *Enquête...*, op. cit., p. 175. L'auteur souligne.

41. Daniel SANGSUE, *Fantômes, Esprits et autres Morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, José Corti, Paris, 2011, p. 66. Il reformule plus loin : « Mettre des fantômes en scène, c'est-à-dire faire évoluer sur la scène d'un théâtre des acteurs déguisés en fantômes, ou des dispositifs mécaniques qui représentent des spectres, c'est [...] forcer le spectateur à croire que les fantômes peuvent exister "dans la réalité" » (p. 328).

serait réglée : il ne peut pas exister d'hésitation fantastique si la représentation théâtrale résout les ambiguïtés du texte portant sur le surnaturel. Comme le dit Todorov – et Bayard utilise d'ailleurs le même verbe dans l'extrait cité plus haut<sup>42</sup> –, « si le lecteur [...] sa[is]it dans quel sens trancher<sup>43</sup> » l'alternative entre les deux interprétations possibles, il n'y a pas de fantastique. Or sauf à considérer que la mise en scène montre toujours la « vérité », ne pas faire exister de spectre sur scène ne signifie pas que son inexistence est établie dans l'univers diégétique. De la même manière, représenter le spectre ne signifie pas que son existence est fondée – surtout si, comme semble le penser Bayard, la présence ou l'absence scénique du spectre focalise la représentation sur la perspective de Hamlet ou de Gertrude. Si l'on montre *ce que voit Hamlet*, on ne préjuge en rien de la santé du personnage : la question de savoir si Hamlet « a raison » (Bayard) de voir ce qu'il voit ou non (de savoir si sa subjectivité perçoit un phénomène objectif) demeure ouverte. Le spectre est montré sans que le spectateur ne soit « prévenu de la "vérité" » (Todorov) – et l'ambiguïté subsiste<sup>44</sup>.

Cela dit, il faut reconnaître la possibilité que la perspective montrée sur la scène soit tenue pour « vraie » dans la diégèse par un spectateur (ou par un lecteur qui active une lecture dite « scénique »<sup>45</sup>, à l'image de Sangsue). C'est qu'un événement peut être *subjectivé* par la mise en scène, mais il est aussi *objectivé* par la monstration : « l'objectivité de la représentation s[e] mêle [...] à une subjectivité de la représentation dépendante du personnage » (Evreinov). Il semble que cette tension révèle une « hésitation » spécifique au théâtre qui se développe en marge du mécanisme de l'illusion théâtrale et qui, comme dit plus haut, porte sur le point de vue.

42. ... qui sur un point n'est pas clair : quelle ambiguïté du texte exactement la mise en scène « tranche »-t-elle ?

43. TODOROV, *Introduction...*, op. cit., p. 35.

44. Quand, dans le troisième tableau de *Go Down, Moses* (2014) de Romeo Castellucci, on ne montre pas ce que voit la femme (des animaux, entre autres), mais ce que perçoivent le commissaire de police et ses adjoints qui l'interrogent (l'absence de ces animaux), on ne prend pas nécessairement position pour ces derniers : on montre deux mondes qui ne se rencontrent pas, voire qui s'excluent, mais sans forcément les hiérarchiser entre eux sur le plan de la « vérité ». La question de savoir si la diégèse admet ou non de telles « visions » demeure ouverte : soit le monde représenté ne les admet pas, auquel cas la femme est folle ou feint la folie (et s'avère meurtrière : elle vient d'abandonner son nouveau-né dans une benne à ordures), soit le monde représenté les admet, auquel cas la femme vit une expérience mystique (et a agi en fonction de motivations supérieures : elle a d'ailleurs appelé son petit garçon « Moïse »).

45. Voir notamment R. BIONDA, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », art. cit.

## Conclusion : effets de fantastique

Pour susciter l'hésitation fantastique chez le spectateur, nous avons pensé que la solution se trouvait peut-être dans la recherche d'une équivalence, au théâtre, des facilités offertes par la narration homodiégétique au fantastique. Le monodrame, parce qu'il ambitionne de réduire le point de vue à la perspective d'un seul personnage, a paru tout désigné pour remplir ce rôle : il a pu sembler en mesure de favoriser l'intégration du spectateur au monde représenté et sa « perception ambiguë [...] des événements rapportés » (Todorov). On a parfois pris l'habitude de dire qu'au théâtre, seule la focalisation externe existe. Des *effets de focalisation interne* y sont cependant légion. La combinaison de ces effets est en mesure de produire un effet *durable* de focalisation interne. En présentant les événements depuis la perspective du personnage, il est envisageable de produire, du même coup, un *effet de fantastique*.

Mais ces *effets* sont-ils *reçus* ? Anne Ubersfeld parle de la focalisation au théâtre comme d'un « travail du spectateur », « souvent prévu et préconstruit par le metteur en scène, le scénographe, voire l'éclairagiste<sup>46</sup> ». Or si le spectateur réel peut être invité à saisir l'action sous un certain angle, il reste libre de l'appréhender comme il veut. De manière générale, le public est susceptible d'*osciller* entre le point de vue interne qui lui est proposé et le point de vue externe qui lui est le plus habituel – et ceci même dans le cas du monodrame qui, malgré ce que souhaite Evreinov, échoue sans doute dans sa tentative de « contrain[dre] chaque spectateur » à adopter la perspective du personnage<sup>47</sup>. Evreinov semble lui-même le reconnaître à demi-mot lorsque, argumentant contre l'idée que le monodrame serait artificiel au théâtre, il présente la restriction de champ qu'il

46. Anne UBERSFELD, « Focalisation », dans *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, p. 50.

47. Joseph Danan est peut-être plus pessimiste encore, puisqu'il semble mettre en doute la possibilité d'une focalisation interne qui puisse être « complète » ou « totale » : « Ce point de vue [...] qui a prétendu être celui d'une psyché singulière, celle d'un personnage, ne peut sans doute jamais l'être complètement, le théâtre étant le lieu où, si proche que l'on soit de l'intériorité, celle-ci se donne à appréhender, malgré tout et dans le même temps, de l'extérieur (à la différence du monologue intérieur romanesque), le lieu donc où la focalisation interne ne peut être totale – la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur. » (Joseph DANAN, « Monodrame (polyphonique) », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Paris, 2005, p. 123-125, ici p. 125.) La « psyché » du spectateur, tout comme celle du lecteur, n'est peut-être pas exactement ce qui fait obstacle à la focalisation interne, qui est le résultat du rapport entre le drame et la fable. En revanche il est bien possible que le théâtre échoue souvent dans sa tentative de contraindre la psyché à reconnaître ce rapport.

cherche à obtenir comme l'adjonction d'une « possibilité » supplémentaire dans l'appréhension par le spectateur des événements représentés :

[...] la tendance irrépressible des grands maîtres de la scène, ainsi que de leurs apprentis, à donner la *possibilité* à tel ou tel moment important du drame de se mettre à voir et à écouter avec les yeux et les oreilles de l'un des personnages [...] en dit déjà beaucoup en faveur du naturel de ma théorie [...]<sup>48</sup>.

Cette possibilité en est bien une, mais ce n'est pas la seule. Craig et Stanislavski voyaient la « confusion » du public comme un problème – et peut-être en était-elle un. Mais il semble qu'elle est aujourd'hui, cent ans plus tard, exploitée à des fins créatives – parfois même dans la direction du fantastique<sup>49</sup>.

*Université de Lausanne*

---

48. EVREINOV, *Introduction...*, op. cit., p. 156. Nous soulignons.

49. Un exemple parmi d'autres : quand dans *Münchhausen ?* de Fabrice Melquiot (L'Arche, Paris, 2015), mis en scène par Joan Mompert (2015), le personnage principal voit et entend son père mort alors que les autres n'entendent (et ne sentent) que ses flatulences, comment s'empêcher de se souvenir de *Macbeth* et de *Hamlet* (voire, pour une autre raison peut-être, de *Victor ou les Enfants au pouvoir*) ? Il est frappant que le personnage principal se questionne sur l'existence du phénomène qu'il perçoit : « Est-ce que j'ai vu ce que j'ai vu ou bien ai-je cru voir ce que j'ai cru voir ? » (p. 39). Pour autant, si le fantastique s'y présente, c'est sur un mode ludique : la désinvolture de MOI (p. 38) indique qu'on est moins dans le fantastique – aucun choc cognitif à l'horizon – que dans un éventuel jeu avec les codes du genre. Il n'est sans doute pas anodin que le texte joue avec la perspective narrative : les « moments monodramatiques » (autour de MOI, de MON SEUL POTE et de ELLE, surtout) n'y manquent pas.



Faire œuvre d'une réception :  
portraits de spectateurs  
de théâtre

(spectacles, textes, films, images)  
XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle

Volume dirigé par Delphine Abrecht,  
Lise Michel et Coline Piot



L'ENTRETEMPS

*éditions*

## SOMMAIRE

1. Les spectateurs de théâtre réinventés :  
la réception comme création, par Lise MICHEL et Coline PIOT  
(Université de Lausanne) ..... 9
2. La société des spectateurs (Jonson, Molière, Brown),  
par Clotilde THOURET (Université de Lorraine, LIS) ..... 17
3. *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque* :  
quand la comédie de spectateurs extravague,  
par Lise FORMENT (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3) ..... 31
4. Portraits de spectatrices dans les théâtres français et anglais  
au XVII<sup>e</sup> siècle, par Véronique LOCHERT  
(Université de Haute-Alsace) ..... 47
5. Regarder le spectacle en étranger : deux portraits du spectateur  
en voyageur (Jean Chardin ; Montesquieu),  
par Fabien CAVAILLÉ (Université de Caen) ..... 61
6. Le « Sultan-Public » ou les ambiguïtés du portrait des spectateurs  
dans *Les Huit Mariamnes* d'Alexis Piron (1725),  
par Isabelle LIGIER-DEGAUQUE (Université de Nantes) ..... 75
7. Le spectateur en vedette dans les anecdotes dramatiques  
du XVIII<sup>e</sup> siècle, par Sophie MARCHAND  
(Sorbonne Université) ..... 89
8. *L'Effet du mélodrame* : le public en représentation  
dans l'œuvre de Louis-Léopold Boilly, par Cyril LÉCOSSE  
(Université de Lausanne) ..... 103
9. Le Spectacle de Bayreuth : de la scène à la rue,  
par Christophe IMPERIALI (Université de Lausanne) ..... 115
10. L'hésitation du spectateur. Le théâtre fantastique  
mode d'emploi (*Hamlet*), par Romain BIONDA  
(Université de Lausanne) ..... 131
11. Dan Graham : essais de phénoménologie. À propos  
de *Performance Audience Sequence* et de *Performance/Audience/Mirror*,  
par Christophe KIHM (HEAD-Genève) ..... 145
12. « On va dire que le public, il est là ». Genèse du théâtre

Ouvrage réalisé avec le soutien financier  
du Centre des Sciences Historiques de la Culture de l'Université de Lausanne



UNIL | Université de Lausanne  
Faculté des lettres

© éditions l'Entretemps - Paris - 2019  
isbn : 978-2-31500-875-9

dans <i>L'Esquive</i> (Abdellatif Kechiche, 2004), par Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (CNRS UMR THALIM) .....	159
13. Portraits de spectateurs en artistes ?, par Delphine ABRECHT (Université de Lausanne) .....	175
Bibliographie .....	189