
Quand plonger dans l'observation n'est pas plonger dans le spectacle

Choix et contraintes d'une anthropologie des arts du spectacle

Hélène Bouvier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2573>

DOI : [10.4000/doublejeu.2573](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2573)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019

Pagination : 183-195

ISBN : 978-2-84133-962-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Hélène Bouvier, « Quand plonger dans l'observation n'est pas plonger dans le spectacle », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2573> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2573>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

QUAND PLONGER DANS L'OBSERVATION N'EST PAS PLONGER DANS LE SPECTACLE

CHOIX ET CONTRAINTES D'UNE ANTHROPOLOGIE
DES ARTS DU SPECTACLE

Regarder ou observer ? Si observer pour étudier n'est pas regarder, quelles sont les distances utiles d'une anthropologie théâtrale ? Quel spectateur un ethnologue ou un anthropologue du théâtre est-il dans sa propre culture, dans celles qui lui sont exogènes, celles qu'il étudie ? Comment les spectateurs entrent-ils dans sa recherche de terrain, qu'il soit proche ou lointain ?

UNE ANTHROPOLOGIE SCIENTIFIQUE DES ARTS EN PRATIQUE ET EN DÉBAT

L'anthropologie des arts, en tant que discipline scientifique¹, me paraît englober, de manière organique, ces questions posées en amorce. Les arts y sont étudiés au sein d'une société donnée – elle-même objet d'observations propres –, tels qu'ils sont pratiqués et perçus par les membres qui la composent, ce qui contraint le chercheur à se pencher tout autant sur les formes artistiques proprement dites que sur ceux qui les élaborent, les manipulent, les perçoivent et les interprètent finalement. De cette intrication initiale de l'objet d'étude, de ses protagonistes et de leur réflexivité, découlent plusieurs choix d'approche et de méthode.

1. Dans laquelle j'ai été formée, ainsi qu'en musicologie, n'étant par ailleurs ni littéraire ni historienne.

Ainsi, pour pouvoir étudier les arts en système et en contexte, il paraît nécessaire d'être particulièrement attentif à leur ancrage dans leur contexte matériel et humain, en privilégiant les observations directes des actions et des comportements avant les discours sur les représentations ou les « valeurs » diversement proférés, difficilement interprétables et analysables.

On peut alors mettre au jour un système de pratiques artistiques, comme celui d'un travail théâtral particulier, par exemple, qui organise et articule concrètement des éléments (matériaux, formes, idées) de manière délibérée, par des volontés individuelles et collectives, en même temps que de manière circonstanciée, au gré des histoires et des contraintes sociales, économiques, politiques, ou simplement individuelles.

Étudier cette matière avant d'accéder aux symboles oblige donc à s'appuyer sur une collecte assidue de données de première main lors des terrains d'observation, avec la réalisation d'enregistrements, d'entretiens, de notations dont on connaît du même coup toute la chaîne de production, les choix et les difficultés. Le recours complémentaire aux sources secondaires, indispensable, en particulier pour tout ce qui touche à l'histoire longue, nécessite de questionner clairement les conditions de leur recueil et la nature des filtres qui ont inévitablement été appliqués à leur composition et leur rédaction.

La prise en compte de la diachronie sous ses multiples aspects que sont les transformations, les échanges et la circulation au long cours, mais aussi l'échelle biographique ou générationnelle est un fil conducteur essentiel. Il est indissociable de deux autres soucis méthodologiques : d'une part, l'attention portée tant aux individus (tels que, pour le théâtre, les techniciens, scénaristes, acteurs, spectateurs, chefs de troupes, etc.) qu'aux groupes qu'ils forment (orchestres, troupes, par exemple) ; et d'autre part, l'attention portée aux différentes échelles traversées directement ou sollicitées indirectement par les protagonistes, que sont le groupe familial, le village, la région, la nation, et l'international.

L'étude des contextes précis autorise finalement des comparaisons génériques, d'ailleurs opérées par les protagonistes eux-mêmes, entre différents médiums expressifs, et entre leur pratique active ou passive en tant que spectateur ou auditeur².

On comprend que ce qui précède ne s'inscrit pas dans le « *literary turn* », encore appelé « thérapie littéraire », prôné, pour l'anthropologie, par

2. Les principes de cette méthode sont illustrés par des exemples précis dans Hélène Bouvier, « The Conditions of Performing Arts in Madura (Indonesia) : Elements for an Anthropology of Theatre », in *Nordic Theatre Studies/Special International Issue: New Directions in Theatre Research. Proceedings of the XIth F.I.R.T. Congress (Selection)*, Willmar Sauter (éd.), Stockholm, Department for Theatre and Film Studies, Stockholm University, 1990, p. 152-155.

Clifford et Marcus depuis une trentaine d'années, notamment dans leur célèbre *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*³, ni dans le courant post-moderne ou post-disciplinaire qu'il a suscité, ou encore dans le renouveau « *new age* » et sa fascination pour le registre rituel. En effet, des principes simples me paraissent pouvoir guider une démarche que je souhaite scientifique, tels qu'une curiosité qui agisse comme un véritable moteur de recherche individuel, une attention critique à tous les enjeux, censures et manipulations appliqués aux pratiques étudiées, la poursuite d'une approche rationnelle s'appuyant sur l'existence d'une réalité à déplier, à exposer, à comprendre et à expliquer, patiemment, imparfaitement mais avec précision et rigueur. En bref, bien que s'exerçant dans le domaine des pratiques artistiques, une méthode de recherche qui n'a rien de mystérieux ni de mystique, fondée sur l'observation participante, avec sympathie et empathie, mais sans conversion ni fascination particulières.

Les éléments de cette démarche générale se retrouvent chez plusieurs auteurs, parmi lesquels ceux qui ont contribué à l'ouvrage collectif *Beyond Writing Culture: Current Intersections of Epistemologies and Representational Practices*⁴. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Hard Truths: Addressing a Crisis in Ethnography »⁵, Stephen P. Reyna exhorte à des validations et vérifications avant toute généralisation sur une réalité, et déclare : « C'est une dure vérité que si les ethnographes sont indifférents à la vérité de leurs fictions, alors leurs fictions ont de fortes chances d'être "souvent oubliées" »⁶.

Les questions tant débattues de l'objectivité, du réalisme, du relativisme, de l'historicité, et même de la réalité, sont abordées par Günter Schlee⁷, qui rappelle également un principe de réalité :

-
3. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford et George E. Marcus (dir.), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1986. Dans son « Introduction: Partial Truths » (p. 4), Clifford présente ainsi les contributions réunies dans ce volume comme « s'inspirant des récents développements dans les domaines de la critique textuelle, l'histoire culturelle, la sémiotique, la philosophie herméneutique et la psychanalyse » (« draw on recent developments in the fields of textual criticism, cultural history, semiotics, hermeneutic philosophy, and psychoanalysis »). Il précise à la suite que, participant de la « métamorphose » (« *metamorphosis* ») de l'anthropologie, « si elles sont post-anthropologiques, elles sont aussi post-littéraires » (« if they are post-anthropological, they are also post-literary », p. 5).
 4. *Beyond Writing Culture: Current Intersections of Epistemologies and Representational Practices*, Olaf Zenker et Karsten Kumoll (dir.), New York / Oxford, Berghahn Books, 2010.
 5. *Ibid.*, p. 163-185.
 6. « It is a hard truth that if ethnographers are indifferent to the truth of their fictions, then their fictions are likely to be "often forgotten". » (*Ibid.*, p. 181, ma traduction.)
 7. Dans le chapitre « Epilogue: how Do Paradigm Shifts Work in Anthropology? On the Relationship of Theory and Experience » (*ibid.*, p. 211-227).

En dépit d'une longue histoire d'extrême scepticisme, les anthropologues, dans leurs théories, leur pratique ethnographique et leurs écrits ethnographiques, pourraient maintenant souhaiter revenir vers un terrain épistémologique légèrement plus solide. Un moyen facile pour commencer à saisir pourquoi, est de suggérer qu'ils pourraient être fatigués de seulement déconstruire la connaissance sur le monde. Certainement, le désir qui une fois les poussa à embrasser l'étude de l'anthropologie était celui d'expliquer comment les gens fonctionnent et comment ils interagissent entre eux, plutôt que de nier la possibilité de toute explication de cette sorte. Il pourrait aussi leur venir à l'esprit que leurs employeurs et sponsors, publics et privés, ne soient pas préparés à continuer indéfiniment de financer une discipline qui proclame constamment sa propre inutilité en dénigrant son potentiel à produire toute connaissance utile ou raisonnablement fiable⁸.

Et dans son dernier paragraphe intitulé « Exhortation au réalisme » (« A Plea for Realism »), il poursuit :

Une relation compliquée entre sujet et objet n'est pas le propre de l'anthropologie, mais seule l'anthropologie se laisse paralyser par elle, allant dans les cas extrêmes jusqu'à rejeter la possibilité de connaissance en tant que telle⁹.

Enfin, attaché au travail exigeant de l'histoire par l'ethnographie de terrain, et distinguant entre l'étude des forces sociales qui entrent en jeu dans l'orientation et la présentation historique et l'histoire factuelle proprement dite, il conclut :

Sans une charpente de faits, on ne peut pas décider à quelles interprétations opposées se référer ni décrire dans quelle direction un point de vue historique donné diverge des faits et pour quelles raisons. Il est bon de connaître l'objet derrière la lentille d'observation afin d'étudier

-
8. « *Despite a long history of extreme skepticism, anthropologists, in their theories, their ethnographic practice and their ethnographic writings, may now wish to move back onto slightly firmer epistemological ground. A helpful way to begin to grasp why is to suggest that they might get tired of just deconstructing knowledge about the world. Surely, the desire which once made them take up the study of anthropology was to explain how people tick and how they interact with each other, rather than denying the possibility of any such explanation. It may also dawn on them that their employers and sponsors, public and private, may not be prepared to continue indefinitely financing a discipline which constantly proclaims its own uselessness by disclaiming its potential to produce any useful and reasonably reliable knowledge.* » (*Beyond Writing Culture...*, p. 216-217, ma traduction.)
9. « *A complicated relationship between subject and object is not a peculiarity of anthropology, but only anthropology allows itself to be paralysed by it, in extreme cases to the extent of disclaiming the possibility of knowledge as such.* » (*Ibid.*, p. 225, ma traduction.)

les effets de la lentille, bien que nous puissions parvenir à une connaissance de l'objet rien qu'en le regardant à travers de nombreuses lentilles différentes¹⁰.

Dans le domaine des arts, et du théâtre en particulier, cet ancrage matériel et circonstancié de la méthode permet, à mon avis, d'échapper au raccourci atemporel des généralisations culturelles, tout en gardant une distance par rapport aux tendances qui ne cessent de traverser les disciplines de recherche à toute époque. Méthode qui joue le rôle d'un garde-fou quant à ses propres biais de chercheur (réflexivité), ceux des protagonistes des groupes étudiés (observation critique), ceux de sa propre communauté scientifique (distance critique).

PLONGER DANS L'OBSERVATION

Les considérations précédentes sur ce que peut être une recherche anthropologique des pratiques artistiques, et ce qu'elle brasse de questionnements et de positionnements, permettent également d'appréhender ce qui différencie un voyage d'un terrain ethnographique, tant dans l'investissement et l'engagement que représentent la préparation et l'accomplissement de ce dernier, que dans son but scientifique. Un corollaire est la constatation qu'un ethnologue sur son terrain n'est pas non plus simple spectateur de la société qui l'accueille, qu'il observe assidûment, avec les membres de laquelle il interagit, qu'elle soit la sienne ou non, le proche et le familier pouvant se révéler à l'étude plus lointains et exotiques qu'escompté¹¹.

10. « *Without a skeleton of facts, one would not be able to state what rival interpretations refer to or describe in which direction a given view of history diverges from the facts and for which reasons. It is good to know about the object behind the lens in order to study the effects of the lens, although we might arrive at knowledge about the object only by looking at it through many different lenses.* » (*Ibid.*, p. 226, ma traduction.)

11. Remarque issue de mes recherches actuelles en terrain français, après de nombreuses années consacrées à des terrains en Indonésie dévolus aux pratiques artistiques d'une région (musique, danse, théâtre, arts déclamatoires et arts de combat), aux processus cognitifs à l'œuvre dans la création et la production théâtrales, mais aussi à l'histoire locale, l'archéologie, l'évolution des pratiques religieuses, les migrations ou les conflits. En m'intéressant plus récemment à la mémoire des spectateurs de théâtre français de la première moitié du XX^e siècle à travers un travail par entretiens – dans le cadre du projet ANR ECHO, « Écrire l'histoire de l'oral. L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) », mené par Marie-Madeleine Mervant-Roux depuis 2014, auquel je reviendrai en conclusion –, c'est une autre *terra incognita* de pratiques théâtrales, d'époque et de répertoire qui s'est ouverte à ma démarche ethnographique, véritables travaux pratiques sur les notions d'écart, de distance et de références d'un chercheur par rapport à son terrain et à ses interlocuteurs-spectateurs.

Tout en plongeant dans l'observation, dès que possible et de la manière la plus complète, le chercheur construit son séjour de terrain selon une démarche et des hypothèses de départ, avec des contraintes prévisibles ou non, et en s'adaptant à l'évolution de sa connaissance du terrain. La collecte d'observations s'impose d'emblée tant on se heurte à un monde de formes qu'on doit organiser pour tenter d'en saisir, souvent beaucoup plus tard, les relations. Dans cet effort, la compréhension et le commentaire viennent après, selon une suite naturelle qui correspond en fait aux attendus scientifiques de cette discipline, comme je l'ai évoqué précédemment. Je distinguerais volontiers trois étapes dans cette progression méthodologique et pratique d'une recherche ethnographique sur le théâtre.

UNE PREMIÈRE ÉTAPE POUR OBSERVER ET CONSIGNER

Elle est occupée à saturation par la collecte de données, d'observations des comportements et des actions, d'enregistrements et de notations diverses, graphiques, musicales, choréologiques. Elle correspond aussi aux premières fois, aux premiers spectacles si le chercheur est dans un contexte inhabituel, que ce soit de lieu ou de corpus, comme j'ai pu l'éprouver tant dans mes recherches sur les pratiques artistiques à Madura en Indonésie, que sur la mémoire des spectateurs de théâtre français de la seconde moitié du XX^e siècle.

Pour ce qui concerne l'étude des théâtres à Madura, la plongée dans l'inconnu a été totale car jusque-là non documentée : je me suis trouvée d'un coup en plein air, dans une foule mobile et bruyante, qui parle, se sustente et fait ses affaires, dans une ambiance de foire, avec une sonorisation et une météo capricieuses, du soir à l'aube sans pauses, devant des spectacles dont je connaissais très peu le répertoire et les références. Après un passage dans les coulisses d'arrière-scène qui servent de loge collective à la troupe, je m'installais généralement près des techniciens dans les coulisses de côté, par lesquelles entrent et sortent de scène les acteurs, afin de noter et enregistrer en audio du début à la fin. Placée au cœur de la circulation intense de ces spectacles-fleuves¹², premier indice de leur montage humain et technique, je notais tout ce que je pouvais en attendant de maîtriser la langue madouraise dans laquelle

12. Les spectacles de théâtre de cette région se composent de plusieurs parties indépendantes qui se suivent sans entracte : pour le théâtre masqué, diverses danses d'introduction (15') précèdent la pièce principale (au moins 4 h), et pour le théâtre non masqué, une chorégraphie d'ouverture (15') suivie d'un avant-programme de clowns (3/4 h) précède la pièce principale (au moins 4 h) ; le tout, devant un public non contraint et qui s'exprime librement.

les spectacles sont joués, tout ce qui relevait donc du visuel, corporel ou sonore, sur scène et dans le public, et tout ce que certains membres des troupes qui parlaient indonésien, langue nationale que j'avais apprise, pouvaient m'expliquer. Ces notes gribouillées en continu dans la semi-obscureté sur des cahiers d'écolier étaient transférées le plus vite possible – de crainte de ne plus pouvoir les déchiffrer – dans des cahiers de grand format qui permettaient d'organiser ce premier chaos en plusieurs colonnes parallèles, du début à la fin de chaque représentation, suivant les rubriques suivantes : heure précise (chrono à la minute), histoire et actions des personnages, scène (mouvements de rideau, éclairages, décors, effets techniques, costumes), mouvements corporels (croquis des gestes et danses), référence / numéro de photo, sons (bruits, chants et orchestre), référence / numéro de cassette audio ou vidéo, public (réactions et interactions).

Ces notes de spectacles étaient émaillées de dessins schématiques pris sur le vif qui ont permis de saisir les contours des cartons fantastiques des animations fluorescentes utilisées dans les tableaux de magie, par exemple, ou encore de capter, avant toute exploration ultérieure, des principes typologiques de jeu, comme ceux de la dichotomie sexuelle et de la dichotomie sociale, à travers la démarche d'une servante d'origine paysanne et d'une princesse, ou bien les entrées et sorties de scène d'un ministre ou d'un roi.

Cette étape rustique est néanmoins cruciale, car elle est celle de l'observation directe et fraîche, quand le chercheur a la plus grande distance et la plus grande curiosité, avant d'être immergé dans le flot des mots, des transcriptions, des traductions, des entretiens, des interprétations. Elle constitue matériellement les données de première main auxquelles il doit pouvoir revenir en confiance, un socle pour sa progression de travail immédiat, mais aussi des années plus tard, parfois éloigné du terrain, et enfin pour les partager et les comparer avec d'autres chercheurs.

LA CLEF DES MOTS, ÉTAPE MÉDIANE

Cette période accompagne les progrès de la connaissance linguistique, indispensable non seulement pour tout travail ethnographique mais encore pour l'étude du théâtre et des mots qu'il porte. Cette bascule dans le verbe, opérée grâce à la maîtrise de la langue d'échange quotidienne et de pratique artistique, ouvre aux entretiens avec les troupes, les acteurs, les spectateurs, et à l'analyse des transcriptions des enregistrements. Faute de quoi le chercheur, sourd et muet comme un *infans*, reste bloqué dans son étude. Si l'apprentissage linguistique est le plus ardu et le plus long, compensé un temps par des trésors méthodologiques, il lui donne finalement

accès à son objet d'étude de manière plus exacte et directe. Comment en effet avancer dans l'analyse de ces pratiques théâtrales sans tenter de comprendre l'organisation des troupes¹³, les intentions et les méthodes des praticiens, leur expression artistique finale, ainsi que les réactions et les commentaires des spectateurs ?

Une remarque complémentaire s'impose au sujet de l'attrait contemporain pour l'étude des théâtres asiatiques et le focus souvent mis sur la présence, le corps ou les masques, qui évacue facilement toute référence au verbe et à la forme qu'il prend, parlée ou chantée, apprise par cœur ou improvisée. Peu de formes théâtrales, pourtant, se réduisent à des pantomimes muettes, les mots y ont toute leur place. Les acteurs madourais témoignent d'ailleurs de la difficulté majeure de l'apprentissage du chant et de l'improvisation chantée et parlée, en comparaison de la danse ou des jeux de scène, et les spectateurs goûtent particulièrement leur habileté dans ce registre.

Il s'agit en effet à Madura, de pièces de théâtre musical, parlé, chanté et dansé, masqué ou non, sans texte préétabli appris par une troupe, sur canevas¹⁴, sans répétition, sans metteur en scène, avec des troupes amateurs non permanentes. Des spectacles construits selon des typologies de rôles, de situations, de techniques vocales et gestuelles, où les scénaristes, les narrateurs et les acteurs trouvent pourtant à exercer leur liberté de création et d'improvisation. Pour montrer de manière tangible la performance accomplie, au sens de prouesse, quand rien n'est écrit ni appris par cœur à l'exception de quelques formules de politesse ou des entrées et sorties de scène, pour montrer aussi le travail des scénaristes et narrateurs, tout à l'écoute de leurs publics dans l'agencement des registres émotionnels, j'ai voulu élaborer une partition-transcription synthétique à partir d'un enregistrement audio et de sa transcription verbale¹⁵. Elle a fait ressortir

-
13. Voir par exemple le tableau des liens de parenté au sein d'une troupe de théâtre masqué dans : Hélène Bouvier, *La matière des émotions : les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)*, Paris, École française d'Extrême-Orient (Publications de l'EFEO. Monographies ; 172), 1994, p. 299.
 14. Comme le script d'une pièce de théâtre masqué (*ibid.*, p. 291), affiché en coulisses pour que ses acteurs-danseurs puissent le consulter tout au long de la représentation, tandis que le narrateur (*dhalang*) improvise oralement sur ce canevas tiré d'un épisode extrait du *Mahabharata*. Son verbe, parlé ou chanté, anime comme des marionnettes les acteurs-danseurs qui restent muets, à l'exception des clowns-serviteurs aux demi-masques qui s'expriment par eux-mêmes.
 15. Voir Hélène Bouvier, « Performance and Experience in Madurese *loddrok* Theatre : a Proposal for an Integrated Score », *Journal of the Institute of Asian Studies*, vol. XVI, n° 1, 1998, p. 89-111. Pour ce théâtre non masqué, dans lequel les acteurs s'expriment verbalement par eux-mêmes et non par la bouche d'un unique narrateur, un scénariste élabore un canevas succinct à partir d'épopées, histoires ou légendes locales, bandes dessinées

la dynamique d'une représentation complète, de plusieurs heures, avec les réactions du public. Elle a aussi révélé des aspects inattendus ou sous-estimés, tels que l'importance de l'orchestre de gamelan, l'alternance des registres émotionnels, le principe de contraste, l'indifférence aux proportions et aux durées des tableaux, une adaptabilité à toutes sortes de contingences, ainsi qu'une réactivité indéfectible du public.

Noter un spectacle complet donne le moyen de comparer plusieurs pièces ou représentations, de porter l'analyse au-delà de sa propre perception, de soumettre le résultat obtenu aux praticiens eux-mêmes pour leur retour explicatif, ce qui s'est révélé très instructif. Bref, adopter, dans un domaine peu habitué à cette approche, une démarche scientifique classique, c'est-à-dire qui soit, à partir d'hypothèses déclarées, reproductible, mesurable, et qui puisse être soumise à d'autres lectures et commentaires.

ULTIME ÉTAPE : DEVENIR UN SPECTATEUR ?

Tout au long du terrain, s'accumulent plus ou moins sensiblement d'innombrables apprentissages, de la langue, des références sociales et culturelles, des pratiques, des codes de conduite et de relation, etc. Le chercheur n'est pas arrivé sans mémoire et sans mots, tel un bébé fictif qui n'aurait pas été bercé dans une culture, mais au contraire chargé d'une autre langue et d'une autre empreinte culturelle, les siennes propres, qui se révèlent être au fil de son travail, tantôt des filtres incapacitants dont il apprend à se démettre, tantôt des appuis d'analyse précieux. Au théâtre, sans se laisser absorber, en restant attentif, dans l'action de sa recherche, ne s'abandonnant pas à sa seule perception, ni charmé ni repoussé, son attitude mentale et son intention ne sont pas celles d'une personne se rendant à un spectacle pour son seul plaisir. Pourtant, avec le temps et une certaine enculturation distanciée, avec l'accumulation des spectacles observés, le chercheur exogène devient spectateur assidu, amateur passionné : on peut dire que le résultat le plus long mais aussi le plus perfectible, est celui qui rapproche l'ethnologue des spectateurs qu'il étudie, spectateurs natifs qui peuvent évaluer et comparer le spectacle proprement dit, les acteurs, les troupes, leur répertoire, tout en pouvant jouir de ses effets, et qui ont évidemment leurs propres goûts. Cette étape permet à l'ethnographe de ressortir de sa plongée éperdue dans l'observation, en l'orientant vers un recul sensible qui englobe en ensemble, celui des pratiques théâtrales d'un groupe, d'une région, d'une époque, tout en percevant intimement son pouvoir expressif et artistique... en spectateur.

ou films, qui est soit expliqué rapidement à la troupe juste avant le spectacle, soit directement consulté en coulisses par les acteurs au fil de la représentation, comme simple aide-mémoire.

QUEL RÉCIT, COMMENT RELATER LES SPECTACLES ET L'EXPÉRIENCE DE LEURS SPECTATEURS ?

Il existe à l'évidence une infinité de façons de relater ce qu'on a vu, senti, partagé, compris des pratiques artistiques, dont le théâtre. En bout de chaîne du travail de terrain, dans l'effort particulier de rendre compte d'un spectacle ou de la perception de spectateurs, une narration qui se déplie et raconte n'est pas un schéma ou un tableau, qui lui-même n'est pas une notation ou une transcription, qui à son tour n'est pas le récit de l'expérience subjective du chercheur ou d'un spectateur, qui n'est pas non plus un compte rendu d'observations du travail théâtral mis en œuvre, etc. Ces expressions correspondent à des volontés et des destinataires différents.

Quand l'ethnographe regarde un spectacle, il ne cherche pas à produire un récit global, mais à l'inverse, à caractériser et préciser, en évitant toute essentialisation qui aboutirait inmanquablement au stéréotype et à l'image immuable d'un collectif qui serait indifférencié, qu'il soit rituel ou profane. Dans son effort d'analyse, de discrimination, de mettre de l'ordre dans le chaos de l'expérience et de la sensation, l'anthropologue cherche à dégager des structures à différents niveaux d'emboîtement, de causalité, d'enchaînement, c'est-à-dire en contexte, en système, en diachronie, et en comparaison au moins interne (générique, micro-géographique, micro-historique), le tout dans une démarche de construction scientifique, en tension avec sa subjectivité. Il lui est donc difficile de produire un récit à proprement parler, si ce n'est dans les extraits de son journal de terrain, qui reste d'ailleurs le plus souvent confidentiel.

Ainsi le rendu, écrit ou sur un autre support, dépend complètement du but, de la démarche et de l'adresse. L'objectif peut être de contribuer au champ littéraire, critique, scientifique ou encore artistique, qu'il soit créatif ou pédagogique¹⁶. Tout est utile et intéressant mais tout ne peut pas être mené en même temps si l'on veut préserver à chaque expression une place fertile mais sans revendication hégémonique, dans ce champ immense des études théâtrales qui peut accueillir toutes les approches et bénéficier de leurs apports spécifiques. Un artiste (auteur, metteur en scène, acteur, par exemple), un spectateur passionné, un chercheur en études théâtrales, portent des points de vue, des angles d'approche ou de pratique du théâtre non exclusifs les uns des autres et qui peuvent se chevaucher, certes, mais qu'ils n'endossent pas tous à la fois au même moment et qui s'expriment sur des modes différents. Analyser un spectacle n'est pas forcément dans

16. C'est dans ce dernier cas que je rangerais Artaud, Grotowski, Barba, par exemple.

le même registre qu'en jouir, ou que le produire, le jouer ou le transmettre, même si l'ensemble de ces approches constituent autant de ressources intellectuelles, sensibles et pédagogiques du champ théâtral. En ce sens au moins, récit, narration, critique théâtrale ou littéraire, production artistique diffèrent fondamentalement de l'écriture d'un chercheur en sciences sociales.

Un exemple frappant en domaine indonésien est celui du récit d'un spectateur-artiste célèbre, Antonin Artaud, dans « Sur le théâtre balinais »¹⁷. Sous la forme d'une « plongée dans le spectacle », dont les conditions de l'expérience-source et d'écriture restent encore obscures (quel programme a-t-il vraiment vu ?), c'est plutôt un manifeste de création théâtrale qu'il adresse au lecteur. Juliana Coelho de Souza Ladeira, dans sa thèse non encore publiée¹⁸, montre combien ce texte a pu avoir d'influence dans le domaine littéraire et artistique jusqu'à nos jours. Elle retrace et reprend à partir de nombreux documents comment, dès l'annexion hollandaise en 1850, s'est créée une imagerie sur Bali et ses spectacles, portée dans l'entre-deux-guerres par la figure déterminante de Walter Spies¹⁹ qui inventa sur place festivals et représentations pour ses hôtes étrangers²⁰, artistes, intellectuels, commerçants et aventuriers qui « constituèrent l'avant-garde aussi bien que la création culturelle du tourisme élitaire de l'époque coloniale »²¹. Les textes d'Artaud s'inscrivent en concordance avec la presse de l'époque et l'attente du public pour le fantastique et le magique du programme exotique d'une exposition coloniale. Maillons contemporains de cette histoire de la construction d'un récit sur l'art à Bali, les artistes étrangers des années 1970 témoignent aujourd'hui de l'influence des textes d'Artaud sur leurs parcours personnels. Pourtant dans cette quête, les « formes spectaculaires qui ont été observées par tous les artistes interviewés mais également par Artaud en 1931, étaient déjà des adaptations de danses balinaises conçues pour un public étranger »²². Si

-
17. In Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, suivi de « Le théâtre de Séraphin »*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81-103, texte suivi de « Théâtre oriental et théâtre occidental » (*ibid.*, p. 105-113).
 18. Juliana Coelho de Souza Ladeira, *Entre mondes : voyages, récits et entrelacements de pratiques autour du topeng balinais*, thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologie des arts, université Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, 2016, 2 vol., 608 p. (dactyl.).
 19. Sur ce sujet, voir notamment l'article de Mark Hobart, « Rethinking Balinese Dance », *Indonesia and the Malay World*, vol. XXXV, n° 101, 2007, p. 107-128.
 20. On peut justement citer, parmi les innombrables écrits des artistes de cette période, l'ouvrage de référence de Walter Spies et Beryl De Zoete, *Dance and Drama in Bali*, Kuala Lumpur / Jakarta / New York / Londres / Melbourne, Bhartara / Oxford University Press, 1973 [1938].
 21. Michel Picard et Marie-Françoise Lanfant, *Bali, tourisme culturel et culture touristique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 30.
 22. Juliana Coelho de Souza Ladeira, *Entre mondes...*, vol. I, p. 79.

le souci de contextualisation historique ou sociologique est extérieur à la démarche et au projet d'Artaud, homme de théâtre et poète, son absence entame néanmoins sa portée en termes de véracité factuelle, s'agissant de faire référence à une pratique culturelle modèle pour un théâtre occidental qui s'en trouverait ainsi régénéré.

Ce cas particulier ranime des questions simples : qui est le spectateur, que regarde-t-il, pour qui relate-t-il ce qu'il a vu ? Un des résultats du terrain que je mène auprès de spectateurs du théâtre français depuis 1950, dont certains peuvent avoir soixante-dix ans d'expérience théâtrale, montre l'importance des premières fois, du choc devant quelque chose d'inconnu jusque-là, de nouveau pour le spectateur, par exemple le TNP de Vilar, le répertoire de Brecht, le jeu d'un acteur, ou encore une création contemporaine déroutante²³. Si l'on considère la diversité du parcours biographique de chacun de ces spectateurs, ce phénomène indique que ce qui a surpris au point de laisser une empreinte indélébile, correspond à l'ébranlement d'un socle perceptif et interprétatif que l'on croyait établi. Ainsi dès la réception, puis dans le processus de remémoration et de verbalisation orale ou écrite, les références infiniment nuancées et mouvantes de chaque spectateur sont-elles sollicitées et brassées, quelle que soit la distance temporelle ou culturelle initiale. Baluchon biographique et culturel protéiforme transporté partout, chez soi ou au loin, la mémoire interpelle d'ailleurs de manière récurrente l'ethnographe dans toutes les étapes de son travail, sur lui-même et ses interlocuteurs, sur ses matériaux, de leur collecte à leur mise en forme jusqu'au rendu final.

La démarche de départ en terrain lointain était claire : appliquer une discipline, l'anthropologie, à un objet, la musique et les arts du spectacle, dans une des sociétés indonésiennes encore aujourd'hui très peu documentées, la société madouraise. En allant des sciences sociales vers les arts du spectacle, et en distinguant ce qui relève du point de vue de l'observé de celui de l'observateur, lui-même pris dans sa propre subjectivité, et

23. Voir Hélène Bouvier, « Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre », *Revue Sciences/Lettres*, n° 5 : *L'écho du théâtre : dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles*, 2017, Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev (dir.), en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/rsl/1200>; DOI : 10.4000/rsl.1200. Un questionnement sur l'usage croisé des archives sonores et des entretiens présente des résultats complémentaires dans Hélène Bouvier, « De l'usage expérimental des archives audio dans la recherche sur la mémoire des spectateurs », *Revue Sciences/Lettres*, n° 6 : *L'écho du théâtre 2 : la scène parle. Voix, acoustiques et auraltés (seconde moitié du XX^e siècle)*, 2019, Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/rsl/1743>; DOI : 10.4000/rsl.1743.

dont il doit être conscient, l'anthropologue du théâtre peut aisément intégrer l'étude des spectateurs dans sa recherche, sans pour autant prétendre se confondre en eux s'il ne veut pas se départir de son intention scientifique initiale.

HÉLÈNE BOUVIER
CNRS, THALIM (UMR 7172)