

Emmanuel Wallon

Article paru in Denis Guénoun & Jean-Pierre Sarrazac (dir.),
Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire
(Pour Robert Abirached),

Études théâtrales, numéro n°20, Louvain-la-Neuve, 2001, p. 123-143.

Fauteuils de roi

“Que de sensations ! Que de situations !...”

(Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, publié par l'auteur en 1804).

Avant que des rangées de sièges n'accueillent mille princes, c'est-à-dire mille usagers du service public ou mille clients du marché des spectacles, mille critiques ou mille citoyens, le roi eût deux trônes pour son unique majesté. L'un d'eux a disparu. C'était un fauteuil d'apparat. Le souverain y reposait son corps naturel, tandis que son corps politique emplissait l'espace central du théâtre qu'il englobait pour rayonner sur le pays tout entier. L'autre reste vacant au côté cour de la scène. C'est un accessoire. Le décorateur l'a choisi juste assez noble pour que la dignité du personnage qui y paraîtra en représentation occulte la modestie du postérieur d'acteur qui en usera en son nom. Ce siège demeure à la disposition d'une autorité impersonnelle et interchangeable, tel un banc de ministre en séance de nuit dans l'hémicycle, ou le strapontin d'un député, relevé pour cause de retour prématuré dans sa circonscription.

Un siège en scène

Le trône du roi est fait des mêmes matériaux que le fauteuil du spectateur. On peut s'y adosser en confiance, contrairement aux décors de carton-pâte et aux toiles peintes qui forment le cadre de l'action. Son apparition ou son escamotage suffit à marquer un changement de temps ou de lieu. Alors que le poignard de théâtre se rétracte, que le revolver tire à blanc, l'acteur s'assied pour de bon sur sa chaise. Celle-ci, parmi les rares objets qui assument en scène une fonction similaire à celle qui leur est affectée dans la vie, constitue donc le premier élément tangible de la représentation. Cette qualité concrète lui reste reconnue longtemps après le déclin du monarque. Elle demeure même après que le personnage ait déserté le plateau, comme Eugène Ionesco le suggère dans *Les Chaises*.

Un siège attend à la lisière de la coulisse. Le metteur en scène l'occupe au cours de certaines répétitions qui l'obligeaient à serrer le jeu de près. Le régisseur l'a monté sur roulettes pour en assurer la silencieuse évolution et cette précaution - sinon ses accoudoirs tapissés de chaud velours, on ne saurait le dire - lui donne un air de monarchie parlementaire à l'anglaise, avec feux de fausses bûches dans la vraie cheminée Tudor. Des acteurs le manœuvrent tantôt. D'autres l'ignorent. Celle qui joue la belle de la maison (Iphigénie, Ophélie, Alcmène, Atalide, c'est selon) s'y jettera peut-être en travers pour étirer ses jambes, peigner ses cheveux, lire un billet et monologuer un brin. L'homme qui incarne le roi - enfin l'instance qui en tient lieu, prince de Vérone ou doge de Venise chez Shakespeare, général chez Racine, magistrat chez Corneille ou cardinal *papabile* chez Brecht - passe sans s'asseoir. Il porte un ample manteau par dessus ses effets, car cet habit suffit pour endosser la légitimité de sa fonction. En revanche le comédien qui joue en vêtement de ville un chef rebelle à la loi - caïd d'une bande de malfrats pour Genet ou reine des travestis de Montmartre avec Copi, soldat carnassier ou prédateur financier du côté de chez Bond - fait subir à l'objet les sorts que son arrogance commande : il s'y vautre, l'escalade comme une tribune, puis le culbute dans un accès de colère.

Enfin personne ne se tient dans ce fauteuil ainsi qu'il convient de le faire. Il est vrai qu'une misérable chaise isolée dans la nudité de la scène a déjà des allures de chaire. Les tabourets que Léon Gischia, à la demande de Jean Vilar, posait pour les seigneurs d'Avignon sur le grand plateau de la Cour d'honneur où le pinceau des projecteurs avivait les couleurs des costumes, constituaient des appuis à la hauteur des dieux, des héros et des rois. D'autres décorateurs ont ménagé sur leurs praticables des degrés qu'il suffit de gravir pour manifester autant de superbe. Certains préconisent encore le port de la couronne, bien sûr, mais le statut qu'elle confère se lit mieux dans l'attitude des serviteurs, des familiers et des vassaux. "Le roi", résuma un jour Claude Stratz, alors qu'il assistait Patrice Chéreau dans sa mise en scène de *Hamlet*, "c'est celui qui ne touche pas les portes". Qu'une paire de gardes les ouvre devant lui, qu'un mécanisme ou un machiniste les efface à son approche, que le scénographe ait jeté ces portes à terres à l'instar de Richard Peduzzi, et le charisme du souverain en impose à l'assistance mieux que s'il avait brandi son sceptre. Les pouvoirs d'aujourd'hui n'ont pas perdu cette faculté de franchir les murs. Au contraire ils l'ont si bien acquise qu'ils tendent à disparaître comme des organes sans corps. Ce prodige tient autant à leur ubiquité qu'à leur multiplicité.

Le monarque à pied

Une visite au Louvre suffit à vérifier que cette question de figure fut couverte dans presque toute son étendue par la peinture et la sculpture, pour les portraits de rois. Soit le séant manque car seul le buste du monarque, tel jadis un empereur de Rome, toise l'artiste à l'instar des vassaux et des vilains : ainsi Jean Clouet, nommé peintre de cour en 1523, traite-t-il François Ier dans une huile sur bois, et Maurice Quentin de la Tour présente-t-il Louis XV, dans un pastel de 1748 environ. Soit le trône est dissimulé derrière les plis du manteau fleurdelisé tandis que le souverain garde la pose, sceptre en main comme *Louis XIV en habit de sacre*, dans le morceau de bravoure de Hyacinthe Rigaud en 1701. Soit encore, à la façon de Marc-Aurèle ou du Colleone, l'homme fait corps avec son cheval, fondement de puissance, vecteur de gloire. Deux tableaux de 1635 divergent en interprétant le royal motif. Quand Philippe de Champagne campe son *Louis XIII couronné par la Victoire* dans la riche armure qu'il aurait pu porter au siège de La Rochelle, Antonie Van Dyck ose montrer à pied son *Charles Ier à la chasse*, suivi de sa monture et sans autre attribut que son éminente élégance. Jacques-Louis David réalise ce grand écart à l'envers et en trois œuvres, la première conférant l'immortalité à *Marat assassiné* dans sa baignoire (1793)ⁱ, la seconde vantant la fortune de Bonaparte sur un cheval cabré au col du Grand-Saint-Bernard (1800)ⁱⁱ, la troisième enregistrant le geste de Napoléon sur le point de ceindre son propre front de la couronne (1806-1807)ⁱⁱⁱ.

Il est vrai que la "place du Roi" n'est pas strictement assignée par la chronologie. Pour étudier sa fonction dans *Les Ménines* de Velazquez, il faut retourner en 1656 et se rendre au Prado. En 1997, l'historienne d'art Manuela Mena a donné de cette allégorie une lecture bien différente de celle de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*^{iv}, mais qui n'infirme en rien les observations du philosophe sur l'investissement du tiers regardant, le sujet : "... l'hôte de cette place ambiguë où alternent comme en un clignotement sans limite le peintre et le souverain, c'est le spectateur dont le regard transforme le tableau en un objet, pure représentation de ce manque essentiel."^v Après David, ce révolutionnaire rentré dans le rang, les peintres délaissent peu à peu des autocrates en voie de déchéance. Portraitiste de la Cour d'Espagne depuis 1786, Goya assombrit sa palette en hommage aux victimes des *Désastres de la guerre*^{vi} napoléonienne, vers 1810. Delacroix prend le parti des Grecs opprimés (*Les massacres de Scio*, 1824)^{vii} et des Parisiens insurgés (*La Liberté guidant le peuple*, 1831)^{viii}, dont Courbet prend la tête pour abattre la colonne de l'ancien despote en 1871. Manet peut dès lors vouer l'essentiel de son art à ménager *La place du spectateur*^{ix}, selon le titre de l'ouvrage que l'américain Michael Fried a consacré à l'esthétique de Diderot. Par la suite l'artiste n'en finit plus de réduire en morceaux le miroir dans lequel le prince se reflétait devant le peuple.

Ce refus de la frontalité, dont Peter Brook remarquait qu'il inaugure les recherches de la mise en scène moderne, Georges Banu en a pisté l'anti-héros dans l'histoire de la peinture, du théâtre et du cinéma : c'est *L'Homme de dos*. Les protocoles de cour, interdisant de tourner les talons au monarque, allaient parfois jusqu'à exiger qu'on le quittât à reculons. Le sujet de dos ne se contente pas de montrer la face obscure de l'humain. En se soustrayant visiblement à la toute-puissance du regard, il "enfreint un tabou, transgresse l'autorité d'une loi, introduit du relatif dans le royaume de l'absolu"^x. Une autre ère débute avec lui, nous entraînant jusqu'à Francis Bacon, dont les toiles montrent tantôt un *Pape Innocent X* (1953) d'après Velazquez, hurlant silencieusement sur son trône qui semble une chaise électrique, et tantôt son ami George Dyer, prostré sur un siège de WC.

Tristes sires

La crise du personnage, selon Robert Abirached, commence par l'effondrement d'une certitude concernant l'assise et la stature des puissants. "Rois ou princes, héros guerriers ou demi-dieux légendaires, figures sacrées ou faiseurs d'histoire, tels sont Pyrrhus, Tamerlan, Richard II, le Cid, Othello, Xerxès, Prométhée, Œdipe, Sertorius. Leur nom indique leur statut et nous renseigne implicitement sur les événements les plus notoires de leur existence"^{xi}. Après Oedipe le tyran, l'illustre Agamemnon, Septime Sévère, Charlemagne, Henri V le brave, Charles Quint le magnifique, le sage doge de la Sérénissime et Louis le Quatorzième sont venus Louis XVI dit Capet, Napoléon le petit, Ludwig le fol héritier de Bavière, Nicolas II Alexandrovitch le sanglant, tous balayés par tant de révolutions qu'il n'est guère resté sur la scène politique du XXe siècle, pour paraphraser Anatole Lounatcharski, que "Sa Majesté le prolétariat", entourée de ses bouffons. Comment mimer au théâtre le rôle cédé par le roi dans la cité ?

Depuis longtemps les palais sont passés sous le contrôle des parlements, quand ils n'ont pas été affectés aux organes des républiques. L'immortalité du monarque a cédé devant la précarité de l'élu. Au rythme des élections et des sondages, le temps borné des gouvernements à responsabilité limitée s'est substitué au cycle long des dynasties omnipotentes. Dans *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, mis en scène par Yves Beaunesne au Théâtre de la Colline en 1998^{xii}, le mobilier du château descendait des cintres et y remontait au bout de câbles, aussi amovible qu'un chef de cabinet, instable à l'image de ce roi (Bernard Ballet) qui se cachait derrière un canapé renversé pour observer l'étrange créature introduite à la cour. Pour son adaptation théâtrale du *Prince* de Machiavel au théâtre de Nanterre-Amandiers en 2001^{xiii}, Anne Torrès a choisi la pluralité des voix afin d'incarner la diversité des occasions où s'éprouvera la vertu politique. De la même façon, le pluralisme qui anime le citoyen dans les principautés contemporaines, apparemment impossible à représenter sans réduction, trouve-t-il un écho choral dans l'espace du théâtre. Alors que l'époque tente encore d'inventer des souverainetés découplées du territoire, elle sait déjà concevoir une autorité détachée de son siège. Le fauteuil vide sert à cela : exprimer dans le langage des choses l'absence du roi à la face de ses sujets ; ou bien, ce qui revient au même désormais, suggérer sa présence dans chaque salon, de part et d'autre du petit écran.

"Une vision du monde s'organise à partir d'un point idéal", rappelle Jean-Claude Milner. "Longtemps la monarchie a constitué la politique idéale par excellence : la représentation imaginaire la plus adéquate de la souveraineté même. Il est hors de doute qu'aujourd'hui la démocratie lui a été substituée ; qu'elle soit jugée possible ou non, qu'elle soit entendue en style parlementaire ou non, la démocratie est devenue l'Idéal de la politique. (...) L'idéal est désormais pensé comme relation du tous au tous, et non plus comme relation du tous à l'un."^{xiv} Michel Deguy l'écrit autrement : "Quelque chose doit régner. Au-dessus. Pour Akhenaton, le Soleil. Pour le chrétien, le Dieu-Seigneur. Pour Guelfes et Gibelins, le Pape et/ou l'Empereur. Pour Figaro,

«moi». Pour le Jacobin, le Peuple. La majuscule erre. La place du souverain est occupée par Dieu, par le Roi, par le Peuple, par Moi-le-Suprême.*”^{xv}

Chaque époque a connu des déclin. Ainsi le dernier siècle de la république de Venise, favorisa les impostures en tous genres, et la “dissipation” de Casanova dépeinte par Robert Abirached^{xvi} alternait déjà, dans une ambiance théâtrale, “vrai masque et faux miroir”, comme l’écrivit Jacques Audiberti en 1948.^{xvii} La dilution du pouvoir suprême procède d’un changement d’une autre importance, et dont les conséquences n’ont pas fini de se manifester. Dans son travail sur Alfred Jarry, R. Abirached a pointé le retournement historique qui s’effectuait là. L’usurpateur Ubu est un roi cul par dessus tête qui instaure la dictature du quidam. “La figure du prince s’est par degrés effacée, pour s’enfouir dans les mémoires, au profit de l’impérialisme diffus d’un autre goût, désormais défini par la bourgeoisie régnante : la gidouille d’Ubu, à partir de là, commence à se superposer à l’image de l’Etat-Soleil dans la symbolique du pouvoir.”^{xviii}

Patrice Chéreau et Claude Stratz avaient retenu “Mon Roi”, un poème de Michaux, pour accompagner *Hamlet* en 1988 à Nanterre : “Et maintenant je le renverse par terre, et m’assieds sur sa figure. Son auguste figure disparaît ; mon pantalon rude aux taches d’huile, et mon derrière - puisqu’enfin c’est son nom - se tiennent sans embarras sur cette face faite pour régner. Et je ne me gêne pas, ah non, pour me tourner à gauche et à droite, quand il me plaît et plus même, sans m’occuper de ses yeux ou de son nez qui pourraient être dans le chemin. Je m’en vais qu’une fois lassé d’être assis. Et si je me retourne, sa face imperturbable règne, toujours. Je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision comme un enfant. Cependant il est bien évident que c’est lui le Roi et moi son sujet, son unique sujet.”^{xix} Du spectre de Danemark au vieux *Lear* - écartelé entre deux chaises -, l’ensemble de l’œuvre shakespearien n’en finit pas d’inventorier les modes de dédoublements du monarque, ainsi qu’on le vérifiera pour *Richard II*. “Comment pensez-vous qu’il représente notre personnage ?” Sur ces paroles, Vincentio de Vienne, meilleur prince sous son déguisement de moine que dans son manteau ducal, nomme l’ambigu Angelo son substitut dans *Mesure pour mesure*.^{xx} Ces rois de chair annoncent déjà les princes fuyants de Musset (dans *Fantasio*, *Lorenzaccio*), l’insaisissable *Henri IV* de Pirandello, les futurs gisants de Montherlant (*La Reine morte*) ou Ionesco (*Le roi se meurt*), jusqu’à l’inerte tyran de Beckett (Hamm dans *Fin de partie*)... La silhouette du roi décline dorénavant toutes les postures du pouvoir, d’une violence sans frein à une humanité sans protection. Les marionnettes montrent encore cela : quoique couronnées, elles sont portées, tirées, pendues, habitées par une force qui peut à tout moment les quitter. En 1996, Émilie Valantin a moulé dans la glace les figurines du *Cid*. Quand Don Diègue pleure la défaillance de son bras “qu’avec respect toute l’Espagne admire”, le membre se disloque, tandis que la distribution fond lentement dans la chaleur du Festival d’Avignon. ^{xxi} Le texte mais aussi les didascalies et le jeu disent la distraction du pouvoir, la dispersion des puissants, l’érosion du palais.^{xxii}

Les femmes de ménage

Mirant le roi de tragédie, il y eut d’abord un roi véritable, attentif dans son fauteuil au centre de la salle. Un président élu le remplaça dans une loge au dessus de l’avant-scène, côté cour. Aujourd’hui un dignitaire étranger est parfois installé de face au premier rang du premier balcon. Enfin pour les soirées de gala, des personnalités sont invitées à l’orchestre, à quelques mètres des protagonistes en scène, leurs concurrents pour les vivats ou les lazzis. Cependant cour et jardin sont des termes techniques qui ne font plus référence à l’orientation de la salle des Tuileries où se donnaient les spectacles royaux. La scène et la salle sont mutuellement imbriquées, comme au Théâtre Cricot de Tadeusz Kantor dont les mauvais bancs de bois accueillaient indifféremment les spectateurs et les pantins de *La Classe morte*.

Pour mettre en scène l'abolition des privilèges et la chute du roi, il fallait casser un dispositif encore structuré par les anciennes hiérarchies. Le Théâtre du Soleil s'y est employé, avec quelques autres. Emile Copfermann, ayant assisté à la première mondiale de la pièce d'Ariane Mnouchkine à Milan en 1970, décrit ainsi cette "mise en crise des relations spectacle/spectateur" : "1789, *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* débute en pantomime sur la fuite à Varennes. Long plan qui installe le spectacle dans son espace maximal. Assis sur les gradins du Palais des Sports, à l'extérieur du foirail cerné de cinq grandes scènes disposées en rectangle, liées entre elles par des passerelles construites en bois vernissé, deux à gauche, trois à droite, nous suivons des yeux le couple royal qui parcourt la zone où tout se jouera. Il nous la découvre, passant d'une scène à l'autre, finit par en descendre, fend la foule répartie sur le champ, au milieu de l'espace compris entre les scènes."^{xxiii} Dans la série des Shakespeare à la Cartoucherie, l'arrivée du roi se produit sous forme de danse. La dignité flotte en l'air avec le parasol porté par les servants. Ainsi la course du roi réactualise le théâtre de tréteaux, les scènes multiples, les installations précaires et les déambulations qui avaient entouré les entrées royales sous l'Ancien Régime, des siècles avant que le théâtre de rue ne convoque le spectateur pour en faire lui aussi un homme debout, mobile, en quête.

Non seulement les personnages ne sont pas ce qu'ils semblent, mais ils ne situent plus où ils étaient censés figurer. Par exemple dans *Le Balcon* de Jean Genet, mis en scène à l'Odéon par Lluís Pasqual en 1991,^{xxiv} la tenancière Irma, flanquée du prélat, du général et du magistrat, toise la salle en Reine, du haut d'une loge de cérémonie elle-même surplombée d'une énorme couronne ; les comédiens surgissent des baignoires et parcourent l'orchestre dont les fauteuils ont migré avec le public, dans des gradins montés sur le plateau. A propos de ce "passage de la ligne" auquel Bernard Dort consacra des articles éclairants, Emile Copfermann est catégorique : "Aujourd'hui, Genet ne pourrait écrire *Le Balcon*, car les révoltés, ses révoltés, ne sont plus fascinés par les pouvoirs de l'apparence méconnaissable du Pouvoir."^{xxv}

Sur la couverture du livre de Robert Abirached *Le théâtre et le Prince*, une vignette cadre la moitié du problème.^{xxvi} Assises côte à côte parmi les fauteuils rouges du théâtre évacué après le spectacle, deux femmes de ménage ont laissé seaux et balais pour s'absorber dans le programme d'une pièce. Depuis le bord du plateau - à moins que ce ne soit d'une loge à l'avant-scène - le regard plonge vers ces dames, qui font autant songer à la cuisinière dont Lénine estimait qu'elle saurait un jour régenter l'Etat qu'aux sœurs Papin chez qui Jean Genet prit le modèle de ses *Bonnes*.

Avant de suivre les parallèles qu'appelle cette vision du peuple-roi dans le théâtre de ses passions, il convient d'écouter la mise en garde de Marcel Freydefont, pour qui "le principe de coïncidence" entre le dispositif scénographique et l'organisation politique risque de se résoudre en illusion.^{xxvii} Simultanément il faut entendre l'objection de Denis Guénoun contre la croyance inverse : pour lui la proposition dramatique ne saurait se soumettre l'espace social de la représentation. "Le pouvoir et le théâtre (...) ont tous deux à voir avec le simulacre et la représentation", estime R. Abirached.^{xxviii} Est-il permis pour autant de lire leur histoire respective dans la place et la forme d'un siège ? Le vocabulaire des styles semble tenir cette assimilation pour fondée tant que le souverain trône de manière effective, puisqu'il distingue des fauteuils Henri II, Louis XIII, XIV, XV et XVI, Directoire, Empire, Restauration, Louis-Philippe et Second Empire, mais n'accrole plus d'étiquette républicaine au mobilier en usage au delà de 1870...

Deux corps, deux pôles

Après avoir étudié la figure rayonnante de *L'empereur Frédéric II*, le grand historien Ernst Kantorowicz a livré dans son maître-ouvrage, *Les deux corps du roi*^{xxix} les clefs de cette théorie du droit médiéval codifiée par les juristes de l'ère Tudor, notamment le juge Southcote, évoqué dans les *Commentaires ou Rapports* d'Edmund Plowden : "Le Roi a deux Capacités, car il a deux Corps,

dont l'un est un Corps naturel consistant de Membres naturels, comme en ont tous les autres Hommes ; l'autre est un Corps politique, dont les Membres sont ses sujets, et lui et ses Sujets forment ensemble la Corporation, comme l'a dit Southcote, et il est incorporé à eux et eux à lui, et il est la Tête et ils sont les Membres, et il détient seul le pouvoir de les gouverner ; et ce Corps n'est ni sujet aux passions, comme l'est l'autre Corps, ni à la Mort, car, quant à ce Corps, le Roi ne meurt jamais, et sa mort naturelle n'est pas appelée dans notre Droit (...) la Mort du Roi, mais la Démise du Roi ; ce mot (Démise) ne signifie pas que le Corps politique du Roi est mort, mais qu'il y a une séparation des deux Corps..."^{xxx}

E. Kantorowicz estime que Shakespeare devait être imprégné de cette vision. "C'était en tous cas l'essence vitale de son art de révéler les nombreux plans actifs chez tout être humain, de jouer des uns contre les autres, de les confondre ou de préserver leur équilibre, selon la structure de vie qu'il avait en tête et souhaitait recréer. (...) Car si cette curieuse image, qui a disparu pour ainsi dire complètement de la pensée politique moderne, a encore un sens très humain et réel aujourd'hui, c'est en grande partie dû à Shakespeare. (...) La *Tragédie du roi Richard II* est la tragédie des deux Corps du Roi."^{xxxi} Ainsi, parmi "les trois affolantes scènes centrales" de la pièce, représentée pour la première fois en 1595, puis à de nombreuses reprises dans un contexte politique marqué par l'affrontement de la reine Elisabeth et du Comte d'Essex, il cite ce passage qui annonce les troubles politiques de la modernité : "Et n'offrez pas à ce qui n'est que chair et que sang l'hommage d'une vénération dérisoire ; jetez de côté le respect, la tradition, l'étiquette et la déférence cérémonieuse ; car vous vous êtes mépris sur moi jusqu'ici. Comme vous je vis de pain, je sens le besoin, j'éprouve la douleur et j'ai besoin d'amis. Ainsi asservi, comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?"^{xxxii}

Le théâtre baroque diffractait les personnalités et démultipliait les temps aussi bien qu'il déployait l'espace. Dans l'Angleterre de la seconde moitié du XVI^e siècle, le régime élisabéthain autorisa un théâtre où les violents conflits de pouvoirs et les stances intimes des puissants se répercutaient dans le va-et-vient de l'écriture comme dans les mouvements du public pressé autour du proscenium. En France à l'âge classique, le modèle spatial se figea au fur et à mesure que se fixait la règle des trois unités. Dans les installations théâtrales de la monarchie absolue, deux pôles ordonnaient par convention le sens de la représentation. Leur emplacement déterminait un axe perpendiculaire au plan de la rampe, laquelle séparait en toute netteté les deux ordres de la figuration : politique et dramatique. Le fauteuil du roi constituait le premier, orné souvent d'une couronne et flanqué en principe du siège de l'épouse légitime. Un point immatériel au centre du plateau formait le second, bientôt habité par un protagoniste de l'action. Aucun garde, nul spectateur ne s'interposait entre eux, seul le regard du roi pouvant traverser cette aire de transformation symbolique. Pourtant le souverain pouvait encore se dédoubler : non seulement pour franchir la ligne de partage entre le réel et la fiction, à la façon de Louis XIV dansant à seize ans le rôle d'Apollon dans *Vénus jalouse ou les Noces de Pelée et de Thétis* (1654), au milieu du décor symétrique de Giacomo Torelli, mais aussi pour transcender l'état de mortel et assumer en personne la continuité de la chose publique, ainsi que le firent avant lui tous les princes de droit divin.

Homme, le roi doit mourir, mais la monarchie aussi peut périr. Cette relation axiale analysée par Jean Duvignaud dans *Les ombres collectives*^{xxxiii} relevait d'un ordre de représentation générale capable de lui survivre. L'expansion de la sphère sociale du spectacle à la ville bourgeoise, puis aux quartiers populaires, lui imprima de multiples distorsions au cours du XIX^e siècle. Le théâtre avait beau refléter, dans son organisation de même que dans son répertoire, la marginalisation du prince dans le domaine public et la relativisation de son rôle sur les planches, la construction se référait encore à l'ancien modèle. L'édifice en effet n'est pas seulement le cadre durable offert à un style périssable ; c'est aussi le conservatoire d'un rituel susceptible de résister aux vicissitudes de l'époque. Aussi les assauts des auteurs modernes et des expérimentateurs de la scène au siècle suivant furent-ils dirigés en priorité contre ces conventions. Retardée dans l'architecture, leur révolte contre la

frontalité, la symétrie et ce qu'elles supposaient en matière de hiérarchie fut ourdie en écriture, accomplie dans la scénographie, amplifiée à travers des jeux d'acteur.

De Vicence à Versailles

En Italie, la scénographie acquiert ses lettres de noblesse au XVI^e siècle grâce aux travaux de Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, dont André Chastel^{xxxiv} observe qu'ils furent inspirés par les écrits de Vitruve. Dans sa référence au théâtre grec dont il emprunte volontiers le démocratique demi-cercle, l'architecte de la Renaissance n'en réserve pas moins à son prince un poste symbolique d'où il peut embrasser la complète vision d'un homme appelé à occuper le centre de l'univers. L'Olimpico de Vicence, tel qu'Andrea Palladio l'a esquissé et que Vincenzo Scamozzi l'a achevé en 1584 pour la représentation d'Oedipe roi l'an suivant, lui ménage un siège au milieu face à la scène, tout comme dans les plans d'un premier théâtre en bois dessiné par Serlio, remarque Jean Duvignaud.^{xxxv} En fond de scène, dans la perspective centrale du décor figurant la ville d'Olympie, trône une statue de cavalier en selle. Vers le prince convergent donc deux ordres de perspectives symétriques : "Le souverain occupe le foyer central du système, son siège est à l'intersection de deux pyramides qui se touchent par leur pointe - celle qui fait converger les regards des spectateurs dans la nuit, celle qui, partant du prince, s'épanouit sur la scène. En cette situation privilégiée, le souverain se place à la rencontre de toutes les lignes qui constituent le réseau d'un espace dont il est à la fois le centre et le créateur fictif. Espace qui lui est voué et dédié et dans lequel on présente des figures dont l'existence provisoire paraît dépendre de bon son plaisir, comme la vie de ses sujets."^{xxxvi} Ce dispositif est imité par Scamozzi à Sabbioneta en 1588 et par Aleotti Battista (dit l'Argenta) à Parme en 1618.

Les maîtres d'ouvrage de l'ère baroque doivent faire révérence à des autocrates dont le rayonnement personnel diffuse la puissance de l'Etat. Le château et le domaine de Versailles offraient à Louis XIV une scène si somptueuse que les spectacles se jouaient souvent en plein air, le monarque figurant le point autour duquel tout s'ordonnait. On se contentait d'aménagements tels que le Théâtre des Petits Cabinets, dont le raffinement n'avait d'égal que la fragilité. Les Plaisirs de l'Île enchantée commencent le 7 mai 1664 par un carrousel dans lequel Louis XIV incarne cette fois le chevalier Roger, de l'Arioste, précédant le char du Soleil dominé par Apollon. Le lendemain, dans le théâtre de plein air dressé par Carlo de Vigarini où Molière produit sa troupe et Lulli donne sa musique, le roi siège à la tangente d'un demi-cercle dégagé par les soldats, de part et d'autre duquel sont répartis les gradins des courtisans.^{xxxvii} Les gens du peuple, qui assistaient auparavant aux entrées royales et aux joutes livrées par les grands du royaume lors des fêtes urbaines, sont maintenus dès lors à l'écart et, s'il le faut, écartés par la force comme il advint durant les divertissements du 18 juillet 1668, avant la représentation de *George Dandin*, histoire du paysan qui comprend - mais un peu tard - qu'un roturier doit demeurer à sa place : "L'on vous accommode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommerie vous tient les bras liés".^{xxxviii} Il convenait encore que George Dandin se lamente plus d'un siècle avant que Figaro ne triomphe. Du théâtre mobile de Versailles, étreint en 1747, où Madame de Pompadour interprétait des comédies devant Louis XV et ses favoris, au théâtre du Trianon, où Marie-Antoinette se produisit devant la Cour en 1780 dans un opéra-comique de Sedaine et Monsigny intitulé *Le Roi et le fermier*, la "place royale" se referme sur le cercle étroit des familiers du roi, loin du vulgaire et même de l'élite. Beaumarchais vit tout de même monter son *Barbier de Séville* au Trianon : avec lui les valets et les maîtres échangent leurs postes, mais seulement à la scène.

Pendant ce temps, en ville, dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne^{xxxix} et celle du Palais-Royal^{xl}, allongées toutes deux comme le plan d'un jeu de paume, les conditions faites au public du parterre restent des plus médiocres. Des banquettes sont disposées de part et d'autre à même le plateau, au grand dam de Molière dont les acteurs sont gênés par les façons de ces "fâcheux", jusqu'à ce que le

comte de Lauragais impose leur retrait en 1759 à l'insistante demande de Voltaire.^{xli} Le philosophe quant à lui sera assis en effigie par le sculpteur Jean Antoine Houdon, un jour de 1781, sur un fauteuil de marbre maintenant placé dans le hall de la Comédie-Française. Ne fut-il pas l'un des premiers auteurs traités à l'égal d'un roi, lors de son retour triomphal en 1778, pour une représentation de sa tragédie *Irène* ? “Voltaire, reçois la couronne/ Que l'on vient de te présenter,/ Il est beau de le mériter/ Quand c'est la France qui la donne”, déclame alors la Vestris sur des vers de Saint-Marc, cependant qu'en scène l'on coiffe son buste de lauriers.^{xlii}

Libre de fauteuils, le parterre reste aussi bruyant que mouvant, car le tarif y colle au plancher. Il faut attendre l'édifice livré par Germain Soufflot à Lyon, en 1756, et surtout celui de Victor Louis à Bordeaux, achevé en 1780, pour que les protecteurs du théâtre français adoptent un modèle qui fait droit aux exigences du spectateur. Après avoir étudié les solutions italiennes, Jacques-Ange Gabriel doit attendre 1763 pour construire à Versailles le premier Opéra royal, à l'intention de Louis XV. Rétabli aujourd'hui dans son état d'origine, il constitue un exemple de théâtre à la française “offrant à chaque spectateur le spectacle de ses semblables”, d'après Paul Valéry.^{xliii} Toutefois le parquet de l'orchestre, qui peut se hausser au niveau de la scène pour les bals et les fêtes, ne comporte toujours pas de sièges fixes.

L'Europe des Bibiena

Au théâtre du château royal de Drottningholm, près de Stockholm, restauré tel que l'architecte Adelcrantz le conçut pour l'inauguration de 1766, les fauteuils du roi et de la reine sont encore situés au premier rang de face, au bord de la fosse. Soutenue par deux atlantes, la loge rococo aménagée pour le prince électeur Maximilien III Emmanuel de Bavière par François de Cuvilliers, en 1753, dans la salle qui porte aujourd'hui son nom à Munich, fait en revanche pendant à la scène qu'elle domine de sa hauteur et de ses volumes. Au Théâtre royal de Copenhague, ouvert en 1748 mais reconstruit pour la monarchie constitutionnelle sur les plans de Dahlerup en 1872-1874, le roi et sa suite sont déjà déplacés dans une loge côté jardin. Sous l'occupation autrichienne, la cité de Pavie était dépouillée de son autorité princière. Le théâtre qu'Antonio Galli da Bibiena, issu d'une famille de scénographes bolognais, y construisit de 1771 à 1773 pour quatre nobles cavaliers réservait à leurs familles des loges de face aux premier et second balcons.

Les architectes projettent des rayons concentriques sur le foyer de la représentation, de façon à permettre aux spectateurs des balcons de cadrer tout ou partie de l'action. Cependant la concurrence entre la commande princière et la demande bourgeoise les amène progressivement à prendre en considération la mobilité du spectateur, donc la relativité du regard. Les mêmes maîtres d'œuvre qui aménagent les ordres de la perspectives et de l'étiquette autour d'un roi entreprennent de bâtir des théâtres de ville où la haute société se livre en spectacle. A Bologne, la famille des Bibiena s'était illustrée dans l'art de la quadrature, exercice consistant à saturer l'espace plan du dessin par les constructions perpendiculaires d'une architecture qui contenait en elle-même son principe d'expansion. Ses membres appliquent ensuite ce principe à l'invention d'une scénographie complexe. Des diagonales croisées coupent la scène, révélant des lignes de fuite insoupçonnées aux multiples foyers de la salle, dans laquelle chaque place commande alors un regard à la fois unique et privilégié.

Dès 1687, dans *Didio Giuliano* au Théâtre ducal de Piacenza, Fernandino Galli rompait la symétrie en agencant des décors propices à la “scena per angolo”^{xliv} qu'il théorisa en 1711.^{xlv} Trois ans auparavant son frère lui avait ouvert la voie en réalisant une “veduta per angolo” dans le salon d'honneur du palais Fantuzzi à Bologne. Ce dernier, nommé Francesco, construisit face au plateau, au fond du fer à cheval de la salle du Grand Théâtre de cour de Vienne (1704) une loge impériale imposante et surélevée comme s'il s'agissait de la véritable scène vers laquelle se tourner, conçut encore sur ce modèle l'Opéra de Nancy pour les Lorraine en 1708. Giuseppe Galli fait de

même à l'Opéra margravial de Bayreuth en 1748. Dans son projet de Petit Théâtre de cour à Dresde (1749-1753), il prévoit également d'installer en face du proscenium le "palco in prospetto di Sua Reale Maestà, e di Principi Reali".^{xlvi} En revanche il alterne les visions d'angle et les compositions centrées dans les différents tableaux de la "Scena per festa teatrale", à l'occasion des noces du prince royal de Pologne,^{xlvii} invitant le spectateur à un mouvement mental comme s'il devait se déplacer en plusieurs points du théâtre.

Besançon-Paris

L'exemple de Palladio inspira à Claude-Nicolas Ledoux le bâtiment de Besançon, achevé en 1784 après six ans de travaux, mais perdu dans l'incendie de 1958. Il comporte un amphithéâtre débarrassé des corbeilles ainsi que de tout ornement sauf une frise, car "la salle n'admet aucune décoration que celle des spectateurs." Architecte du roi depuis 1773, Ledoux emprunte des arguments démocratiques pour exiger qu'on y dispose des banquettes : "La cupidité tient une partie du public debout pendant deux heures dans un parc moutonnier que l'on appelle parterre, je ne sais pourquoi. C'est là, oui, là, où nos semblables, où l'espèce la moins favorisée par la fortune, est tellement saccadée, comprimée, qu'elle sue le sang : elle répand autour d'elle une vapeur homicide." Devant et derrière la colonnade qui soutient la charpente, il accueille les gens de peu de bien sur des gradins, pour "associer à l'instruction publique ceux à qui la fortune ne permet pas d'occuper des places."^{xlviii} L'académicien Ledoux substitue un spectateur idéal au souverain comme point de mire du spectacle. Dans sa "Présentation symbolique de la salle de spectacles à travers la pupille d'un œil",^{xlix} le maître d'œuvre inscrivant son théâtre dans le cercle parfait d'un iris. La forme n'en était pas choisie par fantaisie. "Une perspective rassemble dans son cadre tous les points que l'œil peut parcourir ; mais autant la nature est vaste, autant son imitation embrasse un cercle étroit", écrivait-il au sujet de ses plans pour la ville de Chaux ; il ajoutait, à propos d'un "Atelier des cercles" que cette cité idéale aurait dû contenir : "Sur quelles bases voulez-vous donc asseoir l'inconstance des désirs ? Je l'assoierai sur le trône affermi de la convenance ; je l'assoierai sur le pivot constant sur lequel tourne la voûte elliptique. Que de sensations ! Que de situations !..."^l

Au Français, on n'installe des banquettes seulement dans la fièvre égalitaire de 1792, à vrai dire pour discipliner le public populaire autant que pour le servir. Après la Révolution, le théâtre de ville supplante définitivement le théâtre de cour, de même que les classes entreprenantes évincent les classes nobiliaires dans la composition du public privilégié. Sous l'Empire et la Restauration, les bancs du parterre font place à des rangées de fauteuils fixes dont les prix montent, obligeant le commis, le conscrit et l'employé à grimper au poulailler. Le notable du Second Empire tient à ses commodités car il a cher payé sa place ou bien l'a louée à l'année. Sa loge est meublée et capitonnée comme un boudoir. Il veut se montrer. La salle est aussi éclairée que les techniques le permettent, jusqu'à ce qu'André Antoine éteigne la lumière dans son Théâtre-Libre, pour mieux diriger le regard et l'écoute vers ses acteurs. Les véritables aristocrates quittant la scène politique, le bourgeois du XIXe siècle peut se livrer sans retenue à sa passion des reconstitutions historiques. L'influence du symbolisme aura beau le disputer au romantisme et au naturalisme, les régisseurs du boulevard accumulent les détails réalistes, à la manière du décorateur Amable ajoutant aux sièges et costumes de style impérial le véridique sabre du maréchal Murat dans *Madame Sans Gêne*, au Vaudeville en 1893.^{li}

Il revenait cependant à un authentique prince, le duc Georges IV de Saxe-Meiningen, de procéder à quelques-unes des inventions qui ouvrirent l'ère de la mise en scène moderne. Jean Duvignaud souligne le paradoxe : "Sans doute, s'agit-il d'un rêve nostalgique que celui de ce prince qui voue son duché au culte du théâtre, qui prétend exercer sa souveraineté à travers celle des rois de la scène."^{lii} Dans le théâtre de sa propre capitale, puis à travers l'Europe de 1874 à 1894, il conduit la troupe des Meininger dont le jeu collectif fait en 1885 l'admiration d'André Antoine,

entre autres directeurs appelés à prendre rang parmi les pionniers du nouveau siècle. A partir de 1893 et jusqu'en 1929, Lugné-Poe fait à L'Œuvre le ménage des accessoires inutiles. Le théâtre d'art naît sous la lumière électrique dont les faisceaux découpent l'espace et partagent le temps d'une manière jusqu'alors insoupçonnée. Inspiré par l'exemple de Vsevolod Meyerhold et d'Edward Gordon Craig, Jacques Rouché ouvre son Théâtre des Arts aux Batignolles de 1910 à 1913. C'est une sobre boîte à jouer conçue dans le dessein d'offrir l'œuvre au jugement d'un spectateur suzerain. Cette conception, illustrée par Jacques Copeau au Vieux-Colombier de 1913 à 1924 et par Charles Dullin à l'Atelier de 1921 à 1940, était encore celle de Jean Vilar quand Georges Perros, nommé lecteur à ses côtés au Théâtre national populaire en 1951, lui écrivait : "Le talent, c'est d'en donner au spectateur ou au lecteur".^{liii}

Sale scène, saine salle ?

Ainsi s'accomplissait la déposition formelle d'un roi déjà déchu depuis des lustres, par l'avènement d'un maître à voir dont l'autorité ne devait plus déborder l'enceinte du théâtre : le metteur en scène. Demiurge, ce dernier l'est à son tour dans la mesure où il lui appartient d'assembler le peuple en délégation dans les travées, sinon d'en convoquer un détachement sur le plateau, ou encore d'en diriger les émotions durant la représentation. L'émancipation du public prolétaire, dont en vérité Erwin Piscator admet qu'il fréquente peu son théâtre, dépend de sa capacité à orienter les regards de la foule. "Nous ne pouvons nous soustraire à son influence", disait de lui le critique Hochdorf dans le journal *Vorwärts*.^{liv} Non seulement Piscator refuse l'écrin du théâtre royal, mais il change de perspective pour mieux figurer la mort des tyrans, en superposant au jeu des comédiens les images du cinématographe dont il estime que la vitesse et la concision s'opposent à la pesanteur du théâtre. Pour *Raspoutine* (1927) - pièce d'Alexis Tolstoï qu'il transforme en grande fresque sur les causes et les effets de la Révolution russe - il projette, sur un écran enchâssé dans un décor hémisphérique, un film qui mime notamment l'exécution de la famille impériale. Auparavant le tsar avait été campé par un acteur en costume réaliste, en compagnie de deux autres têtes couronnées. L'une d'elles, le vrai Kaiser Guillaume II réduit en Hollande à la qualité de retraité, s'est estimée offensée par ce traitement. Le tribunal lui donna raison : "Étant attendu que l'ex-empereur d'Autriche François-Joseph est présenté comme une parfaite ganache, et le tsar Nicolas comme un imbécile bigot et sans caractère, il est évident que le requérant est caractérisé de la même manière."^{lv} Piscator prétend chasser du théâtre le fantôme de la majesté : "Depuis le Proletarisches Theater^{lvi} jusqu'à *Tempête sur Gottland*^{lvii}, mes efforts avaient pris de l'ampleur ; fondés sur différentes recherches, ils tendaient à supprimer l'architecture des scènes bourgeoises et à la remplacer par une forme qui permettait au spectateur d'accéder au théâtre non plus de façon abstraite, mais en tant que force vivante."^{lviii}

Le rapport dialectique de la scène à la salle que le directeur du Bauhaus, Walter Gropius, esquissait à la demande de Piscator en 1927, cette mobilisation du spectateur dans la fabrique théâtrale dont rêvait Craig exigeaient un désenclavement de la visée. Intimement liée à la mise en scène et au jeu dramatique, la scénographie a développé ce programme dans toutes formes de bâtiments au long du XXe siècle. Marcel Freydefont récapitule : "Dès le début du siècle, en Russie Meyerhold et Taïrov, en Allemagne Piscator, en France Autant et Lara veulent dynamiser, faire éclater l'espace. Artaud parlait de le défaire pour le multiplier ; cet espace à défaire est bien sûr celui, légué par la Renaissance, de la boîte optique euclidienne."^{lix} Ces entreprises aboutirent tantôt à l'inclusion du spectacle au sein de l'audience, telle que Jerzy Grotowski la pratiqua pour *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz en 1961, parfois à l'intrusion du spectateur au cœur de l'aire de jeu, ainsi que Luca Ronconi la provoqua dans son *Orlando furioso* (d'après l'Arioste) au Pavillon de Baltard en 1969, ou bien à l'installation de scènes éparses, ainsi qu'Ariane Mnouchkine et Guy-Claude François les imaginèrent à la Cartoucherie de Vincennes pour *L'âge d'or* en 1975. Robert Abirached dans *La Crise du personnage*, mais aussi Denis Bablet, Michel Corvin, Jean-Pierre Sarrazac, Jean

Chollet, Giovanni Lista et beaucoup d'autres ont passé en revue les étapes les plus significatives de cette mutation de la mimésis à laquelle les praticiens du plateau eurent leur part, de Craig à Artaud et de Brecht à Kantor, et plus encore les princes d'une nouvelle "souveraineté du langage" : Maeterlinck, Strindberg, Pirandello, Ionesco, Genet, Beckett, Adamov, Audiberti...

Il ne restait qu'à tirer les conséquences de ce renversement de perspective dans la conception des bâtiments. Ce fut l'affaire d'une génération ultérieure de praticiens, partagés entre le désir de fournir un instrument polyvalent aux régisseurs et l'ambition d'offrir une machine à impliquer les spectateurs. "Trois formes émergent, qui chacune conduit à des conditions différentes pour le spectateur : le *théâtre frontal*, influencé par l'exemple de Bayreuth, le *théâtre transformable*, synthèse de tous les rêves de flexibilité ou de réversibilité de l'espace théâtral, et le *lieu récupéré*, éloge de l'abri contre l'édifice.^{lx} (...) Ensemble, ces propositions ont visé à l'effacement des signes architecturaux liés à une certaine théâtralité monumentale et décorative, et à privilégier la valeur instrumentale en définissant le théâtre comme *une machine à voir (et à entendre), à faire voir (René Allio)*", note ailleurs M. Freydefont.^{lxi} Ces nouveaux "diagrammes dramatiques", ajoute-t-il en empruntant la formule de Louis Jovet, engendrent des solutions opposées quant à la position de spectateur. L'amélioration du confort du fauteuil dans les salles fixes, contribue à la réévaluation de ce rôle subjectif, concurrentement à la promotion d'un observateur mobile ou d'un participant actif dans les espaces évolutifs.

Le théâtre de rue pousse à son comble la quête d'une représentation qui varie les points de vue à l'infini. "La ville est un théâtre à 360°", énonce souvent Michel Crespin, citant Pino Simonelli.^{lxii} La scénographie de son *Théâtre à la volée* (1995) place les spectateurs au centre d'un enclos tout autour duquel sont réparties de petites scènes où les comédiens se tiennent comme des abbés en chaire. Royal de Luxe, la compagnie bien nommée, feuillette sa *Véritable Histoire de France* (1990) et promène ses géants au contact de la foule, comme le Bread and Puppet trente ans plus tôt. Bien que les acteurs soient en prise directe avec les spectateurs, ceux-ci restent libres de se comporter en badauds ou en partenaires, voire de quitter à tout instant la sphère de jeu. Le public n'accède pas à davantage de responsabilité au dehors qu'au dedans. Cette alternative compte moins pour mesurer la portée de son pouvoir que la contradiction entre son existence collective et son expérience individuelle. Il est vraiment souverain s'il conjugue une pluralité de jugements, si en son sein l'individu l'emporte sur la masse en dépit de l'unanimité des applaudissements. Le directeur démocrate ne confirme le privilège politique de l'assistance qu'à condition de restituer à chacun la force de son regard.

Jean-Pierre Sarrazac pose ce théorème : "Qu'il s'agisse d'un espace classique (disons à l'italienne) ou de dispositifs plus modernes - dans lesquels la relation salle/scène se trouve repensée, voire subvertie -, c'est toujours le spectateur (soit unique, privilégié, "princier", soit multiple et démocratique) qui ordonne la perspective et/ou délimite l'aire de jeu."^{lxiii} La place critique s'inscrit donc dans tout lieu où s'ordonne le regard, sur tout axe au long duquel s'agence un aspect du spectacle, en tout point d'appui qui s'offre au discernement. A cet endroit, qui n'est marqué nulle part dans le théâtre et qu'il est impossible de fixer dans l'espace public car tout spectateur l'instaure par convention et le déplace dès qu'il s'exerce à penser ce qu'il perçoit, règne un roi à mille têtes. D'un fauteuil ordinaire le spectateur émancipé définit le sens de la représentation. En cela il est l'égal du critique dont Bernard Dort dresse le portrait. Du reste, l'interdépendance des spectateurs et des acteurs aurait un caractère bien restrictif si on devait la faire découler d'une disposition d'exception, alors qu'elle procède de l'essence même du théâtre, ainsi que le veut l'étymologie. "Il n'y a pas de public préalable au théâtre, c'est le théâtre qui constitue son public", rappelle le directeur du Quartz de Brest, Jacques Blanc.^{lxiv} Cet énoncé sociologique complète mieux qu'il ne contredit la proposition esthétique de Marcel Freydefont : "Il y a spectacle quand il y a observateur ; il y a observateur quand place lui est faite".^{lxv}

Le millième fauteuil

Ainsi s'achève la longue histoire du fauteuil. Réservé au roi symétriquement à la chaise de son double métaphorique en scène ; supprimé pour laisser place au peuple mouvant du parterre ; rétabli et retapissé de velours pour les princes de l'assurance et de la pharmacie ; réformé puis remisé par les cheveu-légers de la mise en scène ; maintenu par Brecht, dévissé par certains de ses héritiers ; rendu amovible par les théoriciens de la salle modulable ; aboli par les praticiens du théâtre de rue : le siège est devenu un élément relatif, comme si un pouvoir dilué ne pouvait être considéré d'un poste précis. Dans sa brochure de 1890, le directeur du Théâtre-Libre était l'un des tout premiers à affirmer la primauté de l'électeur-prince ou du client-roi, qu'il identifiait au "millième spectateur", jusqu'alors relégué "dans des sièges étroits, chauds, poussiéreux, incommodes, d'accès difficile". Il posait en ces termes le principe de son projet : "édifier une salle de théâtre pour le spectateur le plus mal placé de la salle. C'est ce millième auditeur qui doit nous occuper. Et non seulement nous devons lui donner un fauteuil où il puisse s'asseoir, où il lui soit possible d'arriver sans se briser les rotules, mais il faut que nous placions le *spectacle* qu'il vient voir en face de lui, et non à sa droite ou à sa gauche."^{lxvi}

Public : la puissance de ce maître ainsi que son menu plaisir attendent à n'importe quelle place, mettons le numéro 16 du rang F. Ce fauteuil grince pour saluer son nouveau locataire, du côté gauche au sixième rang. Hier peut-être, il a connu de près Vauthier, Barthes ou Dort. Présentement, il prête à Robert Abirached un dossier pour sa méditation sur l'acteur. Demain il sera le support d'un abonné anonyme ou l'espace affecté au journaliste de *Libération*, à moins qu'il ne revienne à un invité, professionnel de la profession participant à la ronde des avis qui font et défont les réputations comme autrefois le jugement du roi consacrait et ruinait les carrières. D'autres citoyens sont moins bien lotis, surtout dans ces monuments du patrimoine qui ont survécu, par chance, aux aristocrates et à leurs architectes.

"Je ne pense qu'à une chose : le spectateur du troisième balcon, complètement à cour ou à jardin, celui qui fait en sorte que le théâtre à l'italienne redevient vraiment populaire", jure un jeune metteur en scène.^{lxvii} Cette généreuse adresse à l'égard des mal logés du théâtre ne suffit pas à garantir l'équité entre usagers. Les points de vue d'individus dotés d'avantages beaucoup plus disparates en fait d'instruction et de revenu qu'ils ne le sont en matière de confort ne sauraient être qualifiés d'équivalents au nom de la subjectivité du regard. Dans quel registre formuler dès lors l'exigence d'égal accès aux œuvres ? Faute de réponse, la politique théâtrale demeure suspecte de dissimuler "le mensonge pieux d'une société bourgeoise" que le comédien Marcial di Fonzo Bo décèle dans la salle dite "à l'italienne".^{lxviii} Les tarifs des théâtres publics apportent une infime partie de la solution lorsqu'ils proposent des places correctes à prix modique, en proportion sans doute supérieure au théâtre privé, mais insuffisante pour qu'il soit permis de parler de discrimination positive. Les enquêtes auprès des spectateurs négligent un peu cette question, à l'exception de celle que Jean-Michel Guy conduisit pour le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture français en 1987, dont il ressort que ce système de répartition bénéficie d'un large consensus.^{lxix} "Le plus souvent, au théâtre, les places sont numérotées, on les choisit à l'avance en prenant les billets, et en fonction du prix que l'on veut y mettre" : en moyenne, 19% des personnes interrogées attribuaient une note défavorable à cette assertion (inférieure à 5 sur 10), 50% une appréciation bonne ou passable (de 5 à 8) et 31% un avis très positif (9 ou 10). La proportion des personnes favorables augmente chez les spectateurs les moins assidus, confirmant que le souci du confort et de la sécurité l'emporte dans les réponses sur le goût de l'égalité.

Avec finesse, Marie-Madeleine Mervant-Roux avance ses propres observations sur la variété des sensations qui résulte de cette hiérarchie. Depuis deux places différentes à l'orchestre du Théâtre de l'Athénée, elle scrute les mouvements de Philippe Clévenot et le visage de Maria de Medeiros dans

Elvire-Jouvet 40, mis en scène par Brigitte Jacques en 1986 : “Alors que l’occupant de la place 68 vit activement l’action des comédiens, celui de la place 71 vit *le présent des personnages*. Sans être plongé dans la fiction car il ne perd jamais la conscience de sa position, il se sent *presque participant*, au seuil d’un univers d’émotions et d’idées qu’il sent à portée de mains.”^{lxx} Ensuite elle monte pour asseoir son spectateur imaginaire dans une position retirée sur les mauvais fauteuils du balcon : “Comme il saisit ensemble les comédiens et les spectateurs pris dans une activité commune, son regard devient facilement méditatif (pour un témoin ainsi perché, la scène frontale fonctionne presque comme une scène centrale. Il voit ce qui se passe derrière les comédiens), mais sur un mode plus rêveur que critique.”^{lxxi}

En ce domaine l’avis du psychanalyste croise celui du metteur en scène. “L’homme, lui, jouit d’une incompréhension fondamentale qui le lance dans une fuite où chaque représentation tente de puiser une dimension de plus, de plus que la précédente - en introduisant des cadres, des rampes, des limites qui sautent les unes après les autres...”, dit le premier.^{lxxii} A quoi le second répond : “Renoncer au point de vue unique, aux grilles de lecture préétablies, pour aller creuser les contradictions, les failles dont tout grand texte est porteur : voilà qui est en fait creuser la place du spectateur, faire du spectateur un médiateur entre les acteurs, et de l’acteur un médiateur entre le spectateur et soi-même.”^{lxxiii} Ce guetteur lucide et réactif, Bernard Dort lui a donné sa bible avec les textes réunis sous le titre “La pratique du spectateur”, qui ne négligent aucun détail, y compris la largeur et le confort d’un siège, pourvu qu’il serve le travail de la réception : “Notre plaisir vient aussi de là. Non d’être converti en un consommateur immobile, calibré et respectueux, mais de jouir du sentiment d’être à la fois soi-même et et un autre et de pouvoir vivre une incessante transformation. Il ne doit pas y avoir d’intimidation par le théâtre. Ni d’étouffement. Ce n’est pas seulement une question d’architecture ou d’aménagement des salles. Il faut que le spectacle lui-même permette, appelle la respiration du spectateur.”^{lxxiv}

Le Prince républicain

La position du tiers subsiste néanmoins, quand bien même elle ne serait plus marquée dans l’espace. La notion de théâtre public ne relève pas que de la redondance : le public présent un soir dans une salle subventionnée est constitué pour assister à la représentation d’une pièce intéressante la cité parce que les instances qui expriment la volonté générale l’ont voulu ou l’ont permis. En France en particulier, la communauté théâtrale réclame un référent institué, d’abord pour se réunir, ensuite pour arbitrer ses différends. “Autre question, essentielle : qui définit l’intérêt public, sinon la puissance publique elle-même ?”, interroge Robert Abirached, pour indiquer aussitôt les diverses forces qui inspirent cette dernière : “Il faut donc affirmer qu’il y a en dehors de l’État, deux parties prenantes au service public du théâtre : la profession et le public lui-même”.^{lxxv} “L’État, qu’il soit royal ou républicain, a besoin de se mettre en scène...”, écrit-il plus loin.^{lxxvi}

A défaut de hanter une scène centrale, les figures du pouvoir arpentent encore les couloirs des ministères, sans oublier celui qui patronne les institutions théâtrales. Rue de Valois toutefois, l’ex-fauteuil de Malraux n’est pas taillé dans le même bois que les chaises de Matignon ou de l’Élysée. Et rue Saint-Dominique, au siège de la Direction du théâtre, la chaise d’Emile Biasini, de Francis Raison ou Jean-Pierre Angrémy ressemble à un trône d’opinion davantage qu’à un lit de justice. Il existe peu de domaines de l’action publique où la décision individuelle soit si fréquente et si légitime. On nomme, on récompense, on choisit, on distingue des individus. On confie des missions *intuitu personae*, parfois directement du ministre à l’auteur, du fonctionnaire à l’artiste, de l’élu à l’animateur, au motif de sanctionner des œuvres originales, des démarches singulières, des visions subjectives. Parmi tous ces personnages, lequel incarne mieux la collectivité ? En poste de 1981 à 1988, Robert Abirached a tâté longtemps le moelleux du fauteuil directorial, mais aussi la dureté de

la table de travail. A la différence de Bernard Dort qui préféra tôt renoncer à cette épreuve, il la prolongea par un essai qui renouvelait et amendait la thèse de Jack Lang sur *L'Etat et le théâtre*.^{lxxvii}

Comme son titre l'indique, *Le théâtre et le Prince* met en évidence le double jeu qui s'instaure entre le pouvoir et le poète d'une part, entre les intérêts collectifs et les ambitions personnelles d'autre part. Le Prince avec majuscule survit donc dans la République des cabinets, des bureaux, des salles de presse et des studios de télévision. Qu'il soit multiple, partagé, contradictoire ou indécis, en fin de compte il n'en tranche pas moins. Il réside à la fois dans les rangs du public et du côté des comédiens, et chez tout ceux qui à un titre ou à un autre se reconnaissent une responsabilité dans l'avenir de l'art dramatique. La collégialité des commissions d'experts et la solidarité des corporations compensent la solitude des agents et l'isolement des artistes. L'homme ou la femme qui porte le masque de l'autorité n'en doit pas moins montrer que sa sensibilité est engagée dans l'affaire : "Curieusement, oui, il est aussi demandé au prince d'être fraternel et d'entrer dans la logique la plus intime des saltimbanques."^{lxxviii} Au lieu d'un axe unique, c'est un faisceau de lignes croisées qui traverse le théâtre, joignant les électeurs et les spectateurs, les subventionneurs et les subventionnés, les émissaires de l'offre et les interprètes de la demande. "Voici donc, à la retombée du siècle, le Prince et le théâtre encore et toujours face à face, mais les conditions de leur dialogue et le rapport de leurs forces respectives ont changé de fond en comble..."^{lxxix}

En écho aux classiques, le jeune metteur en scène Arthur Nauzyciel peut toujours envisager le théâtre comme l'espace d'un vis-à-vis : "Un dialogue entre Molière et le roi, du centre du plateau à la loge royale, aux yeux du Monde. Une tension tangible entre le politique et l'artistique, un lien indéfectible, pas de l'un sans l'autre."^{lxxx} Mais Molière ne pourrait plus rimer de la sorte : "Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude, / Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs, / Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs. / D'un fin discernement sa grande âme pourvue, / Sur les choses toujours jette une droite vue."^{lxxxii} En fait de droite vue, c'est la trouble vision d'un parallèle qui s'impose. A l'absence d'assise pour le pouvoir correspond le manque d'appui pour le public. Le Prince ne contemple plus la ligne nette entre deux fauteuils. En revanche ses offices et ses postes, ses discours et ses atours, ses décrets et ses gestes sont traversés d'autorité comme par un courant électrique. Le spectateur est interpellé à domicile, introduit dans une salle aux places non numérotées, bousculé dans le spectacle urbain, confronté à plus de tableaux que son œil n'en peut embrasser, livré à un jugement qui dépend de son mouvement, englobé dans une audience à la fois régnante et soumise. Des pièces trouées de mystère, des actions fragmentaires, des écrits en éclats l'incitent néanmoins à revendiquer un rôle déterminant.

"A qui serait tenté de lui demander qui l'a fait roi, le spectateur pourrait rétorquer que c'est la dislocation du vieil équilibre entre le texte et la scène, qui a longtemps été la marque de fabrique, en tous cas le signe distinctif du théâtre en Occident."^{lxxxiii} Ainsi le public investit-il ce qui fut autrefois la place royale, dans le vivace désordre des voix et des sens.

Emmanuel Wallon

ⁱ Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

ⁱⁱ Musée national de la Malmaison.

ⁱⁱⁱ Musée du Louvre, Paris.

^{iv} Gallimard, Paris, 1966, pp. 318 à 323.

^v *Ibidem*, p. 319 (voir l'article sur les *Ménines* de Velazquez, par Jesus Garcia Calero, in *ABC*, Madrid, 1997, traduit dans *Courrier International*, n° 328, 13 février 1997).

^{vi} Prado, Madrid.

^{vii} Musée du Louvre.

^{viii} Musée du Louvre.

-
- ix Gallimard, Paris, 1990.
- x Georges Banu, *L'Homme de dos*, Adam Biro, Paris, 2000.
- xi Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978, rééd. Gallimard ("Tel"), Paris, 1994, p. 31.
- xii Du 18 novembre au 20 décembre 1998.
- xiii 19 avril - 24 mai 2001, traduction de Jacqueline Risset, avec Anne Alvaro, Jérôme Kircher, Alexandra Scicluna et Agnès Sourdillon.
- xiv "Le prince au miroir", in *La souveraineté, Horizons et figures de la politique*, sous la direction de Michel Kail & Emmanuel Wallon, Les Temps Modernes, n° 610, Paris, 2000, p. 398-399.
- xv "Eclats de la souveraineté", *ibidem*, p. 381. * *Moi-le-Suprême*, titre d'un roman de Joa Bastos.
- xvi Cf. Robert Abirached, *Casanova ou la dissipation*, Grasset, Paris, 1961.
- xvii Cité par Robert Abirached, *La crise du personnage...*, *op. cit.*, p. 408.
- xviii *Le théâtre et le Prince*, Plon, Paris, 1992, p.50.
- xix Henri Michaux, "Mon Roi", in *La nuit remue*, Gallimard "Poésie", Paris, 1967, p. 15.
- xx Acte I, scène 1.
- xxi *Un Cid*, d'après Pierre Corneille, Théâtre du Fust, Festival d'Avignon, du 21 au 30 juillet 1996.
- xxii Voir E. Wallon, "Figures politiques et formes théâtrales", in *du théâtre (la revue)* n° 22, automne 1998, Actes Sud, Paris, p. 29 à 35.
- xxiii *La mise en crise théâtrale*, François Maspéro, Paris, 1972, p.241.
- xxiv Du 12 avril au 2 juin 1991, décor de Gerado Vera et Bernard Michel.
- xxv *La mise en crise théâtrale*, François Maspéro, Paris, 1972, p.140.
- xxvi Illustration de Norman Rockwell, 1946.
- xxvii "Tout ne tient pas forcément ensemble", in *Le lieu, la scène, la salle, la ville*, Études théâtrales, n°11-12, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 18-19.
- xxviii *Le théâtre et le Prince*, *op. cit.* p. 45.
- xxix Berkeley University Press, 1957, Gallimard, Paris, 1989, rééd. in *Œuvres*, Gallimard "Quarto", Paris, 2000.
- xxx Londres, 1816, cité (avec ces majuscules) par E. Kantorowicz, *ibidem*, p. 661.
- xxxi *Ibidem*, p. 674.
- xxxii Acte III, scène 2, cité *ibidem*, p. 677-678.
- xxxiii *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, rééd. 1973.
- xxxiv Cf. *L'Art italien*, Flammarion, Paris, 1982, p. 432.
- xxxv Cf. *Les ombres collectives*, *op. cit.*, p. 287.
- xxxvi *Ibidem*, p. 289.
- xxxvii Voir *Lever de rideau*, Catalogue de l'exposition "Les arts du spectacle en France dans les collections de la Bibliothèque Forney", Ville de Paris, 1988, planche 119, p. 63.
- xxxviii Acte I, scène IV.
- xxxix Aménagée à partir de 1548 par la Confrérie de la Passion, utilisée par les Comédiens-Italiens entre 1680 et 1783.
- xl Edifiée par Le Mercier en 1635, détruite par l'incendie de 1763.
- xli Voir Robert Abirached, *La crise du personnage...*, *op. cit.*, p. 124.
- xlii Cité in *Lever de rideau*, *op. cit.*, p. 77 ; voir planche 145, p. 74.
- xliii Cité in *Lever de rideau*, *op. cit.*, p.17.
- xliv Voir *I Bibiena, Una famiglia europea*, Catalogue de l'exposition de Bologne, Marsilio, Venise, 2000, p. 227 à 232.
- xlv Cf. Fernandino Galli da Bibiena, *Architettura civile preparata sulla geometria, e ridotta alle prospettive*, Parme, 1711.

-
- xlvi Document de la Bibliothèque d'Etat de Saxe à Dresde, cité in *I Bibiena, op. cit.*
- xlvii Voir les maquettes reconstituées par l'Académie des Beaux-Arts de Vérone sous la direction du professeur Franco Savignano, *ibidem*.
- xlviii Cité par Yvan Christ, in *Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux*, Editions du Minotaure, Paris, 1961, pp. 14-15.
- xlix Document de la Bibliothèque nationale de France.
- l *L'architecture sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, publié par l'auteur en 1804.
- li Comédie de Victorien Sardou (et E. Moreau), avec Réjane et Duquesne (dans le rôle de Napoléon 1er).
- lii *Les ombres collectives, op. cit.*, p. 459.
- liii Georges Perros, *Lectures pour Jean Vilar, Le Temps qu'il Fait*, 1999, p. 58.
- liv A propos de *Tempête sur Gottland*, en mars 1927 à la Volksbühne, cité dans Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1962, rééd. 1972, p.95.
- lv Ordonnance de référé de la 1ère Cour d'appel du Land de Berlin, 24 novembre 1927, cité in Erwin Piscator, *ibidem*, p. 177.
- lvi Berlin, 1920-1921.
- lvii Volksbühne de Berlin, mars 1927.
- lviii Erwin Piscator, *Le théâtre politique, op. cit.*, p. 131-132.
- lix "Tout ne tient pas forcément ensemble", *op. cit.*, p. 28.
- lx Termes de l'alternative d'Antoine Vitez.
- lxi "La place du spectateur", in *La position de spectateur, in du théâtre (la revue)* hors série n° 5, mars 1996, p. 38.
- lxii Cf. Marcel Freydefont (dir.), *Le lieu, la scène, la salle, la ville, op. cit.*, p. 89.
- lxiii "Le spectateur, c'est celui qui comprend...", in *La position de spectateur, op. cit.*, p.17.
- lxiv "Du musée imaginaire au chantier ou comment placer le spectateur", in *La position de spectateur, op. cit.*, p. 34.
- lxv "La place du spectateur", *ibidem*, p. 40.
- lxvi André Antoine, "Le Théâtre-Libre" (1890), in *Antoine, L'invention de la mise en scène*, Anthologie présentée par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Centre national du théâtre/Actes-Sud-Papiers, Paris, 1999, p. 63-64.
- lxvii Yan Duffas, in *Le jeu du regard, Théâtres à l'italienne en Europe*, Association française d'action artistique, Paris, 2000.
- lxviii *Ibidem*.
- lxix *Les publics du théâtre*, La Documentation Française, Paris, 1988, p. 177.
- lxx *L'assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, CNRS éditions, Paris, 1998, p. 89.
- lxxi *Ibidem*, p. 91.
- lxxii Daniel Sibony, "Spectateur, spectacteur", in *La position de spectateur, op. cit.*, pp. 46-47.
- lxxiii Stéphane Braunschweig, "Le regard metteur en scène", *ibidem*, p. 79.
- lxxiv "Respirations" in *Cahiers de la Comédie-Française*, n°10, hiver 1993-1994, et in Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995, p. 78.
- lxxv *Le théâtre et le Prince, op. cit.*, p. 28.
- lxxvi *Ibidem*, p. 45.
- lxxvii Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1968.
- lxxviii *Le théâtre et le Prince, op. cit.*, p. 63.
- lxxix *Ibidem*, p.199.
- lxxx *Le jeu du regard, op. cit.*
- lxxxï *Tartuffe*, Acte V, Scène VII.
- lxxxii Robert Abirached, "Une poétique introuvable", in *Théâtre en pièces*, Études théâtrales, n°13, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 12.