



**HAL**  
open science

## Une autre fabrique de l'histoire au théâtre

Vincent Lambert

► **To cite this version:**

Vincent Lambert. Une autre fabrique de l'histoire au théâtre. Questionner la diversité culturelle. Organisations, médias et création à l'ère de la mondialisation, 2, Editura universității Alexandru Ioan Cuza din Iași, pp.144-157, 2023, 978-606-714-808-4. hal-04285342

**HAL Id: hal-04285342**

**<https://hal.science/hal-04285342v1>**

Submitted on 25 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Une autre fabrique de l'histoire au théâtre.  
Circulation des œuvres dans un monde intersectionnel**

Vincent LAMBERT  
Siclab Méditerranée, université Côte d'Azur

**Résumé :** Par un travail rétrospectif sur une décennie d'expérimentations théâtrales dans le cadre de recherches-crétions liées à des problématiques historiques, ce texte met les principes de *neutralité scientifique* et d'*étude située* au regard des manières de fabriquer et de communiquer l'histoire. Il propose un détour par la confrontation de la philosophie sceptique avec l'étude située en convoquant un répertoire classique. Puis, dans les narrations, les jeux de style, la mise en scène des corps et la confrontation de la micro-histoire avec les histoires plus larges, il expose un panel de propositions techniques de recherche historique à la scène, suggérant une heuristique de la scène et le travail de *l'esthétique de l'histoire* au théâtre. Enfin, il confronte une théorie queer de l'art pour donner à comprendre les approches intersectionnelles qui mènent à représenter des expérimentations ou représentations de recherche-crétion, et la circulation des œuvres dans notre culture mondialisée.

**Mots-clefs :** recherche-crétion, circulation des œuvres, esthétique de l'histoire, intersectionnalité au théâtre, scepticisme

**Biographie :** Vincent Lambert est auteur d'une thèse en sciences de l'information et de la communication sur *Les musées d'histoire : fabrique, communication & esthétique de l'histoire*. Il concentre ses recherches sur la production et la circulation des connaissances dans le milieu culturel et académique, notamment par des observations de la figure d'artiste-chercheur et des activités de recherche-crétion dans la cité.

Ce chapitre vient soulever quelques problématiques de mondialisation culturelle, notamment de cultures minorisées, à travers les méthodologies à l'intersection entre recherche et création, et sur des thématiques de circulation des œuvres et des modes de représentations liées au *subaltern studies*. Après quelques détours méthodologiques où nous interrogerons les principes de la recherche-crédation et la recherche située, et à travers la fabrique de l'histoire au théâtre, je vais présenter, parmi un corpus de travaux collectifs mis à la scène, quelques traits saillants qui donnent à comprendre [entre crochets] la prégnance de quelques circuits internationaux dans la circulation des représentations, et de leurs détournements.

Quelles logiques ont guidé quinze années de recherches et d'expérimentations théâtrales à Nice ? À l'issu d'un master d'histoire au milieu des années deux-mille, une question préparait mes orientations futures : comment placer la production et la communication de l'histoire au cœur de la société ? J'intégrais une formation de médiation culturelle à partir de laquelle j'ouvrais trois voies d'exploration : l'observation des mécanismes qui placent la culture au cœur des mutations sociétales, l'analyse de la fabrique de l'histoire dans les musées à travers une thèse de doctorat, et la fondation d'une compagnie de théâtre documentaire pour explorer par l'action la production de savoirs et leur médiation artistique, ce sur quoi je propose ici une rétrospective problématisée. De prime abord, il s'agissait d'interroger l'histoire dans l'écriture et l'interprétation scénique : immersion dans des périodes données, avec l'intention de faire saillir au public les épistémès et présupposés de ces époques, relevés dans la littérature et documentés par les sciences humaines et sociales. Dès les débuts, nous interrogeons les peurs fin de siècle à travers vaudevilles et théâtre du Grand Guignol, les circulations européennes des Lumières dans des recherches documentaires couplées à des performances itinérantes, ou les sexualités médiévales dans des farces revisitées et comédies *decamerotici*. Dans le fond, ces premières approches se situaient au croisement de mouvements en vogue à l'époque : le théâtre documentaire universitaire et les reconstitutions historiques. En outre, nous cultivions la singularité de nous inscrire dans des projets de médiation au sein de musées et de sites patrimoniaux, parallèlement aux représentations de rue, en salles ou à l'université.

Au cours des années deux-mille-dix, tout en conservant les intentions de médiation et le rapport à l'histoire et aux lieux d'art, de nouvelles problématiques intégraient notre répertoire, s'inscrivant plus en avant dans des logiques de théâtre engagé, voire de théâtre politique. Cette décennie a également vu un renforcement des structures de la compagnie des délices, par une professionnalisation des productions, un rapprochement avec d'autres compagnies, donc celle de la Semeuse autour de la *commedia dell'arte*, en restant attaché à des genres dramaturgiques alternatifs. Les productions, restreintes à des exploitations réduites, inférieures à vingt-cinq dates, mobilisent trois à six personnes. Notre étude s'attache à tirer de ces expériences de recherche-crédation une réflexion qui interroge ces modes de circulation des connaissances. Le corpus comprend quinze productions collectives, objets de ces recherches-crédations, rassemblés dans la théâtrographie.

## **De la neutralité**

La période d'écriture de ce chapitre coïncide avec la lecture du *Génie lesbien*, essai d'Alice Coffin, journaliste et militante lesbienne française (Coffin, 2020). À propos des rares *coming out* publics en France, elle y explique toute l'importance de situer son propos dans le monde journalistique, politique, artistique, non seulement pour lutter contre l'invisibilisation des minorités et les

dommages afférents, pour participer à la nécessaire présence des minorités dans l'espace public et médiatique, mais aussi pour remettre en question le principe qui exclue des débats les personnes concernées, sous couvert de « communautarisme » et de manque de neutralité, prenant comme exemple marquant une décennie de couverture médiatique tronquée autour de la procréation médicalement assistée. De ce fait, elle défend méthodologiquement l'intérêt de préciser d'où l'on parle, dans son cas en tant que journaliste lesbienne. Elle démontre brillamment la défiance qu'elle a subi dans le monde journalistique français sur ce point de méthode, pourtant répandu dans le monde académique depuis un siècle, notamment grâce à l'immense apport sur ce point de l'école des Annales depuis près d'un siècle, renforcé ces dernières décennies par le renouveau des études culturelles : présenter son point de départ, son positionnement, d'où l'on étudie la question.

Sans aller jusqu'aux propos de l'ancienne ministre française de la Recherche et présidente de l'université Côte d'Azur qui accusait une gangrène islamo-gauchiste, ces approches situées soulèvent en sciences humaines et sociales des objections principales : 1) sacrifier la neutralité à une forme de prosélytisme militant, 2) introduire le personnel dans une analyse qui se devrait d'être parfaitement objectif, 3) importer ces méthodes d'une tradition académique américaine ou anglo-saxonne qui dénote dans le contexte français ou européen. Au début des années deux-mille-dix, mes oreilles se souviennent avoir entendu de telles objections quand Karine Espineira défendait une thèse minutieuse et érudite sur la représentation médiatique des trans dans l'histoire de la télévision française (2012).

- 1) Or, étudier à travers un prisme situé n'empêche en rien de s'appliquer honnêtement à son travail, en conscience des biais que chaque travail situé implique. Et qui prétend échapper au point de vue situé ? Bien au contraire, les autrices et auteurs concerné-es, c'est-à-dire issu de minorités, déploient des efforts décuplés pour une étude toujours plus précautionneuse, plus méthodique, plus juste, en connaissance de ces sempiternelles objections, fondées par les tenants d'une approche située également, d'une position souvent dominante et plus confortable.
- 2) De plus, être directement concerné-e par un sujet peut impliquer qu'on en ait développé une expertise fort documentée, approfondie, mais aussi vécue, incarnée, ce qui présente des intérêts non négligeables notamment dans la compréhension des problématiques les plus pertinentes, mais encore pour trouver les informations nécessaires dans un milieu connu. Lors du projet de recherche Partita qui étudiait les parcours d'artistes en territoire azuréen, en tant que praticien du milieu scénique local, je me souviens de la meilleure connaissance préalable des problématiques concrètes, quand mes autres collègues chercheuses et chercheurs abordaient parfois avec indécatesse et décalage ce milieu.
- 3) L'accusation d'une forme de *soft power* américain via cette méthodologie dite « située » a de nombreuses fois été dénoncé comme simpliste, car elle néglige les nombreux allers-retours entre écoles de pensée européennes et américaines depuis les années quarante, ainsi que les apports des études subalternes et des approches non-occidentales.

Aussi, l'approche située ouvre la voie à des formes assez créatives dans l'investigation, l'action, la restitution des sujets abordés, puisque le corps du chercheur ou de la chercheuse entre en jeu : corps physique, corps social, corps politique. Dans son *Queer theatre*, Stefan Brecht parle de travailler l'histoire autrement, avec un rapport au corps (individuel et sociétal) au savoir. Ce jeu scénique ou

activiste, Alice Coffin l'évoque en citant des artistes engagées ou des actions de *La Barbe*, groupe activiste féministe qui vient dénoncer le machisme des puissants par des performances où elles caricaturent leurs propos, affublées d'une barbe. Ici, la communication entre ces formes créatives engagées et l'approche située ouvre de nouvelles objections : 1) la confusion des genres, 2) la neutralité, encore, 3) est-ce bien sérieux ? Permettez un court moment étymologique : le mot sérieux viendrait du latin *sevērus* (sévère, austère), dérivé de *vērūs* (vrai, vérité) et du préfixe *se-* (à part, pour soi) : vérité ou vrai pour soi ? Le jeu du sérieux pose question quand on interroge la science ou l'information, encore plus quand on interroge le pouvoir et les dominations.

Au-delà des mots, les méthodologies irrévérencieuses, celles qui impliquent le corps et l'action, celles qui bricolent ou tâtonnent, sont défendues par des épistémologies qui portent leurs fruits, si l'on se réfère à la tradition de Paul Feyerabend (1979). Concernant la neutralité, entre recherche, création et engagement, nous l'avons travaillé en détail avec Laura Ghinea lors d'une dernière étude sur la figure de l'artiste intellectuel.le (Lambert & Ghinea, 2021). Quant à la confusion des genres, mon positionnement s'inscrit dans la transdisciplinarité autour du travail de recherche-crédation, tant dans la pratique que dans l'observation, théorisé et réfléchi ces dernières décennies, dont le numéro de la revue de communication *Hermès* dirigé par Franck Renucci & Jean-Marc Réol se présente comme un point d'orgue : *L'artiste, un chercheur pas comme les autres* (2015).

### **Se situer : construction, métamorphose, action**

Une fois n'est pas coutume, j'écris aujourd'hui sur un parcours de chercheur-artiste, le mien, sur une démarche qui s'est construite d'une histoire personnelle et de constructions collectives. Situer mon approche passe d'abord par l'histoire de ce parcours, qui donne une vision dynamique d'une étude située. Né dans un village d'enfants, d'une famille de tradition antillaise, métissage lointain, d'une famille engagée, de classe moyenne avec des emplois fonctionnaires ou sociaux d'un côté, occasionnels ou agricoles de l'autre. Puis un univers lettré, provincial, actif dans le milieu universitaire : histoire, culture, communication. Au théâtre depuis l'enfance : figurant, technicien lumière, comédien, puis direction d'acteur, mise en scène, co-auteur. Fleurter avec des pratiques officielles, comme l'opéra, le baroque, la littérature de niche ou la danse classique, et des genres plus alternatifs comme la *commedia dell'arte*, la farce, le chant populaire, la satire politique.

Aussi, se situer, peut s'envisager comme un mouvement, une construction moins fixe qu'il n'y paraît, *in fieri* : par son histoire personnelle, mais aussi par ses propres métamorphoses. Au théâtre, on se travestit, on emprunte des voix, des postures, des intentions, on prête son corps au personnage et à l'œuvre, et dans un jeu de mimesis/catharsis maintes fois décrit par la littérature, la contagieuse transformation atteint l'auditoire. Auteurs, acteurs et spectateurs se métamorphosent au travers des thématiques abordées, en pour ou en contre. J'ai beaucoup été transformé par le travail au plateau des drames de Luigi Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), les passages psychologiques et transitoires de ses personnages qui en quittant le diégétique de l'intrigue, échappent à la fiction (Spizzo, 1986). Comme la pensée, le théâtre nous incite à nous changer, troublant les acquis par les jeux de sentiments et d'engagement. Bref, la teneur des projets artistiques transforme les corps, et les positions évoluent aux prises avec le public, les collègues, les pensées dominantes ou subversives. Les thèmes abordés nous font tendre vers leurs causes plus profondes, nous aimantent, nous embrassent,

nous draguent. Et quand nous nous orientons, dans l'écriture, la documentation, l'incarnation : les traces de la métamorphose s'impriment en nous, perdurent après que le masque soit tombé.

Quels désirs ont guidé nos choix ? Le cadre intellectuel choisi pour construire une pièce de théâtre s'articule comme un engagement préalable, puis l'expérience ouvre aux principes de mutation et d'émancipation proposés par l'œuvre. Le choix du cadre n'est jamais neutre : des orientations qui interrogent les mutations de notre société. Puis, en les vivant dans le corps, derrière le masque, on s'approprie ces orientations, on les travaille, on les représente et on les sort de la scène, même si « comprendre ce que veut dire l'œuvre et l'apprécier [...], en fonction des conventions qu'elle utilise, ce n'est pas encore lui accorder un blanc-seing et lui donner notre âme (Puivert, 2017). » Dans mon cas, l'art autant que la connaissance a corrompu ma jeunesse, dans une émancipation progressive d'un environnement neutre, c'est-à-dire dominant et hétéronormatif, par des engagements alliés aux luttes féministes, lgbt, antiracistes, handi, et par une tendance queer en germe, fondue dans les pratiques documentaires, artistiques et nocturnes.

Le point de méthodologie qui consiste à définir où je me situe se confronte encore à une difficulté philosophique : en finir avec *l'être*. Pour se situer, comme chercheur ou comme artiste, Jean-François Peyret s'exprime ainsi, avec sa solution existentialiste : « Je ne suis personne, mais je m'efforce d'exister. Mon existence précède les fausses essences, celles du chercheur, du professeur ou même de l'artiste (2015). » Exister vient du latin *ex-* (sortir de) et *sistō* (être debout, stable), soit sortir de sa stabilité. Aussi, il m'est aisé de décrire d'où je viens ou ce que je vis, bien plus que de dire qui je suis : je rechigne face à la thèse ontologique, philosophie de *l'être*, quand l'antithèse des sceptiques me met plus à l'aise. Avant de restreindre son acception à la science, l'Âge classique a longtemps ressassé ces deux modes de pensée philosophiques sur lesquels je m'arrête un instant. Souffrez de lire ici des propositions de synthèses dialectiques à cette opposition, piochées dans le répertoire dramaturgique classique.

Primo, ou comment un coup de bâton peut conforter le scepticisme : dans *l'Amphitryon* de Molière, scène 2 du premier acte, Sosie meurtri conclue sur une suspension du jugement sur lui-même : « Hélas ! Je suis ce que tu veux ». Solution pratique et néanmoins efficace que de remettre la définition de soi à d'autres, voie inspirée par Pyrrhon d'Elis, fondateur du scepticisme : suspendre son jugement au service du bonheur. J'associe cette réflexion à un élément de notre corpus, extraits d'*Une Tempête, adaptation pour un théâtre nègre* d' Aimé Césaire (15) interprétée en duo lecture jouée et flûte au musée Marc Chagall. [Circulation d'une œuvre anglaise parlant d'Italiens établis sur une île à l'époque des premières colonisations, illustré par le peintre international Marc Chagall, réécrite par un auteur martiniquais, créée en Tunisie, réinterprété en France au musée pendant une nouvelle vague de pensée décoloniale par un comédien d'origine antillaise.] Dans cette réécriture de la pièce shakespearienne, le personnage de Caliban est « un esclave nègre ». Il finit par rejeter cette identité qui lui avait été assignée par le colon. Il ne s'agit plus ici d'une suspension du jugement, mais plutôt d'une suspension de son identité. Prospero demande à son esclave : « Sans moi, que serais-tu ? » Caliban :

— Sans toi ? Tout simplement le roi. [...] Ah ! J'oubliai... j'ai quelque chose d'important à te dire. [...] Eh bien, voilà : j'ai décidé que je ne serai plus Caliban. [...] Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait, l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse. Chaque fois

*que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité. Uburu !*

Secundo, la dérision, réponse efficace de la comédie à la controverse entre ontologiques et sceptiques. Molière se rie des deux thèses dans *Le Mariage forcé*, du premier par la pédante stature de Pancrace, docteur aristotélicien, fondu dans l'image offerte par Pyrrhon comparant le sage au cochon (Diogène Laërce); et du second, plus original, par l'incertitude de Marphurius, docteur pyrrhonien, scène cinq : « Vous ne pouvez pas dire *je suis venu*, mais : *il me semble que je suis venu* ! » La ridicule oxymore de son dogme pyrrhonien ne résiste pas longtemps à la bastonnade de Sganarelle. Dans cette tradition, notre travail scénique autour du rôle de docteur de *commedia* fait partie d'une approche épistémologique de l'artiste-chercheur, tant il met en abîme le rôle social du sachant et *reductio ad absurdum* la domination de sa caste et de son savoir, aussi juste soit-il. Balanzone chez *Les vieillards amoureux* (7), le Nostradamus de *La folle jeunesse de Catherine de Médicis* (9) et Asclépios dans *Le Serpente aux enfers* (13) prennent les habits du maître repu de connaissance et bien établi qui placent toute leur science dans la prétendue ignorance de ses congénères. Ces canevas reprennent des arguments classiques efficaces à la scène, mais trouvent par la dérision des formes réflexives astucieuses pour ébranler nos postures sociétales. Comme il se doit, les savoirs populaires reprennent toujours le dessus, ceux de l'Amoureuse qui berne son harceleur (7), d'un Charon lui clouant le bec ou d'un Arlequin qui l'enorgueillit de ses propres boniments (13) ou encore, pour croiser l'épistémologie à la réflexion sur leurs propres pratiques scénique, d'une Coraline qui, au moment d'ouvrir le théâtre dans le théâtre, dénonce les appropriations d'autorité et l'élitisme du monde théâtral (9), acte III scène 1 :

*Coraline — Faire payer le public ? Nostradamus — Oui, sauf les riches et les notables qui nous accorderont en échange d'autres avantages. C. — Je ne suis pas d'accord. C'est aux riches de payer pour que les plus pauvres aillent au théâtre. N. — Ça jamais !*

Tertio, remontant quelques décennies plus tôt, William Shakespeare propose une autre synthèse à notre dialectique ontologiques/sceptiques, alors que « la renaissance du scepticisme grec semble avoir exercé une très grande influence sur les conflits intellectuels du début du XVII<sup>e</sup> siècle (Popkin, p. 193) ». Par la réplique la plus célèbre de la littérature anglaise, « *To be, or not to be* » qui introduit le monologue d'Hamlet, il magnifie les représentations renaissance des réflexions ontologique « vivre ou mourir » et sceptiques « conscience d'éveil ou de rêve » dans des images illusoire et des schémas indiscernables, chers à ses contemporains. Or, dans une version plus tardive, certainement inspirée par la lecture de Francis Bacon, Shakespeare introduit une problématique pyrrhonienne en interrogeant l'être, le confrontant aux rêves illusoire et à l'au-delà inconnu. Il transforme alors son argumentaire autour d'une autre alternative, celle de l'action, *to act or not to act* : ici « souffrir sa fortune », là « se dresser et mettre fin à un flot de troubles<sup>1</sup>. » Il passe d'une aporie à une autre, en détournant la première question ontologique vers des alternatives éthiques autour de principes d'action. Pour le service du drame, Hamlet se laisse entraîner par cette « conscience qui nous rend lâche » et où projets & élans « perdent même le nom d'action<sup>2</sup>. » On comprend par là-même que

---

<sup>1</sup> *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, act 3, scene 1.

<sup>2</sup> Idem.

Shakespeare encourage aussi l'autre voie éthique, celle de l'action qui nous relie au théâtre et à la vie publique<sup>3</sup> :

*To be, or not to be, [that is the question  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And, by opposing, end them.] To die, to sleep,  
No more...<sup>4</sup>*

De ces trois situations on ne peut plus classiques, rien d'étonnant à ce que le théâtre nous invite à la suspension de soi, à la dérision et à l'action. Ces outils me conviennent assez comme approches dynamiques de présenter d'où l'on parle.

### **Des fabriques de l'histoire au théâtre**

Ce retour sur expérience des recherches-crétions et des prospections scéniques s'inscrit en parallèle d'un travail sur les musées d'histoire (Lambert, 2016) où j'interrogeais le média-muséal en retirant d'une enquête qualitative une forme de compréhension de la fabrique de l'histoire au musée. À partir d'un travail épistémologique sur l'opération historiographique, traditionnellement centrée sur l'écrit – qui comprend la phase documentaire, la reconstitution et la compréhension du passé à partir de son corpus, et la rédaction souvent narrative (Ricœur, 2000) – notre proposition consiste ici à observer cette démarche sur d'autres modes opératoires tout aussi heuristiques que celle de l'archivistique. Celui de la production muséale puise également dans des collections, mais d'objets et d'œuvres et il met en exposition dans l'espace, dans le bâtiment. Celui de la production scénique ressort comme une démarche de recherche et de communication, entre texte, corps, voix, scène et auditoire.

Le premier projet de la compagnie des délices explore la recherche-crétion en histoire. Envoyés par lettre de recommandation de l'historien des Lumières Pierre-Yves Beaurepaire dans trois bibliothèques à Bologne, Budapest et Prague, notre mission consistait à produire un rapport sur des documents anciens, utiles à la recherche autour de l'aventurier des Lumières : Giacomo Casanova. Ces découvertes nous encourageaient à travailler sous forme de théâtre itinérant « l'expérience du voyage en Méditerranée à l'époque des Lumières ». Le projet *Sur les traces de Giacomo* a donné une série de performances expérientielles sur les routes d'Europe autour d'une recherche documentaire. Les résultats de ces découvertes ont été reprises par la communauté dès notre retour. Quant aux expériences, en lien avec des publics locaux d'occasion, elles sont restées dans l'éphémère de la scène

---

<sup>3</sup> Toujours dans *Hamlet*, Shakespeare propose une théorie de l'action dans la bouche du deuxième paysan qui enterre Ophélie, act 5, scene 1 : “*If I drowne my selfe wittingly, it argues an Act: and an Act hath three branches. It is an Act to doe and to performe*”, « Si je me noie de façon délibérée, cela dénote un acte, et un acte en trois branches : le mouvement, l'action et l'exécution. » Mirt Komel rapproche cette proposition shakespearienne des théories de l'action d'Hannah Arendt dans *La Condition humaine* qui oppose l'action (politique) au travail (production) et à l'œuvre (création) ; et de Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui distingue l'acte de l'action (Komel, 2021).

<sup>4</sup> La partie entre crochets n'apparaît qu'en des éditions secondes, après que Shakespeare eût lu Francis Bacon, qui « recourt dans sa lutte contre l'aristotélisme des Écoles, à certaines des critiques sceptiques de la connaissance sensible (Popkin, p. 191) ».



et de la rue, mais perçues et partagées dans une médiation autour du projet, dans des esthétiques de l'histoire hybrides entre le classique et le *steampunk*, alors à la mode. [Circulation d'un Vénitien dans l'Europe des Lumières, circulation bibliophile de ses mémoires et de ses archives, circulation de la recherche et de la création qui s'en saisit sur des chemins entre Italie et anciens empires d'Europe centrale.]

Il nous est arrivé de travailler avec des troupes de reconstitutions historiques. Elles s'ingénient à retrouver un large ensemble d'éléments au plus près du matériel d'époque, soit en les acquérant, soit en les fabricant, et souvent au plus près de l'archéologie expérimentale, en corrélation avec la réalité du jeu qu'elles imaginent en conséquence. De tels efforts touchent de plus en plus de domaines, allant du costume à la voix, des étoffes aux objets du quotidien, et le cinéma s'est beaucoup distingué dans les progrès de cette discipline. Or en histoire, les esthétiques de la ressemblance, comme l'histoire des beaux-arts, atteignent des limites conceptuelles, vite rattrapées par les abstractions, mais aussi par des assemblages sémantiques plus complexes : raccourcis, jeux d'anachronismes, surprises uchroniques, folies utopiques, renversement des codes. L'aspect reconstitution du *Cabaret des tranchées* (3), monté à l'occasion du centenaire de la première guerre mondiale, reprenait le principe de la visite des Sarah Bernhardt et autres vedettes au réconfort des troupes, mais dans un cosmopolitisme hors de saison, avec des numéros en français, anglais, allemand et russe, à travers notamment des tubes qui traversaient les frontières de belligérants. Ce joyeux mélange s'inspire des méthodologies de médiation d'histoire comparative développées au musée de Péronne, qui fait se suivre tout le long du musée trois étagères avec les mêmes types d'objet, une allemande, une française, une anglaise : une historiographie de l'apaisement, du rapprochement & [une circulation de répertoire entre les fronts de l'est et de l'ouest, mettant en valeur les femmes dans un univers d'homme, la joie dans un univers de mort, avec une troupe composée d'artistes russes, allemands, anglais et français.]

La qualité heuristique de la pièce *Copenhague* de Michaël Frayn a défrayé la chronique. La pièce s'attarde sur un moment crucial de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, resté mystérieux dans l'histoire des sciences et de la seconde guerre mondiale avant la création de la pièce : en 1941, que se sont dit Niels Bohr, exilé juif danois, père de la bombe américaine et son ami et disciple Werner Heisenberg alors responsable du projet de bombe allemande ? Les deux Nobels sortent se promener pour échapper aux écoutes... Le dramaturge-chercheur enchaîne une série d'hypothèses, reprenant la scène à chaque proposition impossible, incertaine ou nécessitant plus de précision. La reconstitution plonge le public dans une enquête de plus en plus fine... et le succès de la pièce parvient aux oreilles des héritiers qui en viennent à exhumer de leurs archives une correspondante inédite entre les deux physiciens, éclairant partiellement l'affaire : résultats scientifiques d'une enquête dramaturgique ! Outre l'interprétation de *Copenhague* (5), notre proposition a été de mettre en scène cette *Correspondance Copenhague* (4), et de travailler sur ces nouvelles archives dans le style de Frayn : par une série d'hypothèses, approfondir le contexte de ces lettres et leur analyse au service d'une meilleure compréhension de ce moment d'histoire. Cet exemple présente une méthode qui compte sur l'application de l'opération historiographique au théâtre, et s'inscrit au-delà par [la circularité des connaissances, entre une pièce anglaise de référence, des sources américaines, allemandes et danoise qui abondent en conséquence, et une nouvelle restitution et recherche en France : la circulation des scientifiques en guerre, la circulation des œuvres de théâtre, la circulation des archives historiques, le tout dans un bassin autour de la mer du Nord –Allemagne, Danemark, Norvège, Angleterre– et l'Atlantique.]

La reconstitution de moments historiques non documentés permet des licences, mais aussi d'engager des jeux de représentation liés à de la réhabilitation de personnages historiques, liés à des légendes noires, comme nous l'avons fait avec Catherine de Médicis. Écrire et jouer sa *Folle Jeunesse* (9), croisée avec les origines de la *commedia dell'arte* à Padoue, ses amours de jeunesse et son lien avec Nostradamus, écarte la focale de son rôle politique de reine, d'autant plus décrié qu'elle fut femme et étrangère. Il ne s'agit pas là d'un théâtre historien, mais d'une fiction qui vient interroger l'histoire, l'histoire du théâtre dans son contexte historique, et l'histoire d'une femme dans une période interstitielle. Surtout, elle interroge les représentations que nous nous faisons du passé, dans une médiation autour de la Renaissance. [Circulations d'une femme de la Renaissance mais aussi des comédiens et comédiennes d'alors entre l'Italie et la France, circulations d'un texte et d'une troupe bilingue franco-italienne dans des festivals entre différents centres de la Renaissance française et italienne.]

### **Réhabilitation et jeux de renversement**

Parmi les dernières créations, notamment *Les Catastérismes* (12, 13, 14), la compagnie assume d'utiliser des ponts entre les styles théâtraux, notamment entre le théâtre antique d'Aristophane ou de Plaute, le théâtre renaissance et les problématiques du théâtre contemporain. Le résultat, composite, emprunte aux différentes époques et s'en sert comme un outil de médiation, à partir de mythes grecs anciens, ceux qui ont servi à constituer les constellations. Il en est de même dans *Anti-Antigone* (8), Colombine réclame à la troupe de Pantalone de jouer la tragédie grecque, et le capitaine jouant Polynice reprend les plus grandes morts des westerns, horreurs et péplums hollywoodiens. [Ce parcours en pont par-delà les périodes et les frontières culturelles figure aussi de circuits classiques qui traversent l'histoire la plus académique : l'Égypte, la Grèce, l'Italie, la France, l'Amérique, en relation avec des soutiens égyptiens, grecs et italiens.]

Toutefois, nous utilisons un principe de renversement, comme l'opère Quentin Tarantino dans ses films, où la réécriture fictionnelle de l'histoire donne la victoire aux vaincus, aux victimes ou aux damnés, comme nous venons de l'expliquer pour Catherine de Médicis. Ces jeux de réhabilitation utilisent des matériaux assez variés, entre l'histoire, la littérature et les mythes. Solliciter Sappho dans *Autour du Faune* (10), Artémis dans *Diane, Orion & le scorpion* (12) ou Atalante et Héra dans *Héra, Héraclès etc.* (14) sert surtout l'approche féministe de nos manières de revisiter les mythes. L'argumentaire rhétorique autour d'Héra reprend celui décrit pour Catherine de Médicis, en réhabilitant une déesse toujours montrée sous ses atours les plus sévères : jalouse, vengeresse, terrible. Mais pour les autres, nous avons exploré et mis en valeur les aspects liés à la force des femmes, mais aussi à la force des sociabilités et relations féminines sur ce référentiel antique : chasseresse, lesbienne, ménade, Amazone, et la métamorphose en ourse ou en lionne. Certaines de ces recherches-crétions nous ont donné l'occasion d'exhumer des textes littéraires inédits, comme un drame lyrique autour de Sappho de Lucie Delarue-Mardrus à l'occasion du *Salon de l'Amazone* (11) qui mettait en valeur deux poétesses françaises du début du XX<sup>e</sup> siècle, ou des recherches novatrices sur *Les Amazones*, où l'historienne Adrienne Mayor (2017) démêle le mythe grec et dévoile par les textes, l'archéologie et l'iconographie la grande aventure d'un peuple égalitaire oublié. [Toutes ces icônes restent à la marge du classicisme grec et de son ordre social, sur des îles écartées, voire des terres sauvages : Leucate, Lesbos, Chios, Ionie, Lydie, voire Sarmatie pour les Amazones, sur les confins de la mer Noire entre Caucase et Danube et jusqu'en Chine...]

En 2012, nous montions une pièce expérimentale appelée *Le Monstrantrope* (2) qui s'inspirait du film *Freaks* réalisé par Tod Browning en 1932, où, comme dans le film, le concept même de « monstre » se retournait sur la cruauté d'un protagoniste dit valide. Le principe d'émancipation de la compagnie fictive s'appliquait dans une forme d'*happy end* avec l'affranchissement du patron et la survie du cirque par l'autogestion collective. Tout était annoncé dans la longue scène de prologue où une projection sensuelle d'une personne androgyne transportée dans un palais baroque, gémissait au rythme d'une musique de clavecin effrénée sur laquelle la tirade d'Éliante dans la scène 4 de l'acte I du *Misanthrope* sifflait. Molière l'aurait traduit de Lucrèce, résumée ici en six vers :

*L'amour, pour l'ordinaire est peu fait à ces lois,  
Et l'on voit les amants toujours vanter leur choix [...]  
Ils comptent les défauts pour des perfections,  
Et savent y donner de favorables noms [...]  
C'est ainsi qu'un amant, dont l'ardeur est extrême,  
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.*

La production impliquait un double regard extérieur d'une collègue chercheuse sur les questions de genre et de transidentité et d'un collègue professionnel des musées impliqué sur les questions de handicap, qui s'essayaient à une proposition intersectionnelle. Petit manifeste pour un détricotage des fondements de la construction des savoirs, encouragé par la lecture de l'anarchie épistémologique de Paul Feyerabend (1979), elle se plaçait dans la lignée du mouvement queer et d'un ouvrage qui sortait à l'époque, encourageant les pratiques dénormalisantes du travail scientifique et artistique : *Queer art, a freak theorie*, de Renate Lorenz. La culture de la nuance et du détournement nous invite à nous avancer un peu plus loin dans les *disability studies*, et à dépasser l'histoire du mépris pour passer à l'histoire du cool : Renate Lorenz raconte l'histoire de la chanson disco *Le Freak*, imaginée par le groupe Chic en 1978 suite à l'exclusion d'une salle de concert sur ces mots : « Freak out ! ». [Quels circuits pour une histoire de Freaks ? On passerait encore de la France aux États-Unis, en passant par l'Allemagne et l'Angleterre, comme les tournées de Barnum et autres cirques d'antan.]

\* \* \*

Au jeu des circuits de mondialisation de la culture, les schémas se superposent aux histoires communes. Les plus académiques suivent des chemins classiques, les pas de côté suivent des géographies moins évidentes, les bons conseils, les regards extérieurs et les inspirations correspondent souvent à des circulations d'idées et de savoirs intéressants. Nous ne saurions en faire autre chose qu'un jeu. Toutefois, le jeu n'est-il pas ce qui nous rassemble ? Ce qui fait culture ? Et les histoires que nous construisons s'alimentent : histoire historique, histoire drôle, histoire à réinventer. Les pistes que nous traçons pour de nouvelles recherches entre historien·nes et comédien·nes suivent les histoires personnelles, les histoires de familles. Nous souhaitons suivre les fils d'une communication des savoirs historiques qui se tissent dans un monde décolonial (Achille Mbembe, 2013), et pour cela interroger, dans des témoignages choisis, les traces qui constitueront le ferment d'une prochaine production intersectionnelle. Et nous verrons comment les circuits géographiques de notre culture mondialisée se superposeront.

## **Théâtregraphie & corpus**

Aimé CESAIRE, *Une Tempête, adaptation pour un théâtre nègre*, Hammamet (Tunisie) : amphithéâtre du centre culturel international, été 1969.

Michael FRAYN, *Copenhagen*, Londres (Angleterre) : National Theatre, 1998.

Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Rome (Italie) : Teatro Valle, mai 1921.

Jean-Baptiste POQUELIN, *Amphitryon*, Paris : théâtre du Palais-Royal, janvier 1668.

Jean-Baptiste POQUELIN, Pierre BEAUCHAMP & Jean-Baptiste LULLY, *Le Mariage forcé*, Paris : palais du Louvre, janvier 1664.

Jean-Baptiste POQUELIN, *Le Misanthrope*, Paris : théâtre du Palais-Royal, juin 1666.

William SHAKESPEARE, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Londres (Angleterre), ±1603.

- 1) Vincent LAMBERT et Stéphane RAMOS, *Sur les traces de Giacomo*, compagnie des délices, itinérant France-Italie-Autriche-Hongrie-Tchéquie, 2008.
- 2) Vincent LAMBERT, *Le Monstrantropé*, compagnie des délices, Nice, 2012.
- 3) Sylvain JUBAULT & Natalia KRASNOPEVTSEVA, *Le cabaret des tranchées*, compagnie des délices, Nice, 2014.
- 4) Vincent LAMBERT, *Correspondance Copenhague*, compagnie des délices, Nice, 2015.
- 5) Michael FRAYN, *Copenhague*, compagnie des délices, Nice, 2015.
- 6) Céline CABON, Vincent LAMBERT & Frédéric REY, « Les amoureux espagnoles », in *Trio de commedia*, théâtre de la Semeuse, Romorantin-Lanthenay, 2017.
- 7) —, « Les vieillards amoureux », in *Trio de commedia*, théâtre de la Semeuse, Romorantin-Lanthenay, 2017.
- 8) —, « Anti-Antigone », in *Trio de commedia*, théâtre de la Semeuse, Romorantin-Lanthenay, 2017.
- 9) Céline CABON, Francesca FRASSANITO, Vincent LAMBERT & Frédéric REY, *La folle jeunesse de Catherine de Médicis*, théâtre de la Semeuse, 2018.
- 10) Ghislaine CACCIA, Vincent LAMBERT & Marina MATIC, *Autour du Faune*, compagnie des délices, Beaulieu-sus-mer, 2020.
- 11) Vincent LAMBERT, *Le salon de l'Amazone*, compagnie des délices, Nice, 2020.
- 12) Guillaume ELLENA, Vincent LAMBERT et Manon UGO, « Diane, Orion & le scorpion » in *Les Catastérismes*, compagnie des délices, Nice, 2020.
- 13) —, « Le Serpentaire aux enfers » in *Les Catastérismes*, compagnie des délices, Nice, 2021.
- 14) —, « Héra, Héraklès, etc. » in *Les Catastérismes*, compagnie des délices, Nice, 2022.
- 15) Aimé CESAIRE (extraits), *Une Tempête*, compagnie des délices, Nice, 2022.

## Bibliographie

- Stefan BRECHT, *Queer Theatre (1982)*, Methuen Drama, 2018.
- Alice COFFIN, *Le génie lesbien*, Paris, Grasset, 2020.
- Karine ESPINEIRA, « La construction médiatique des transidentités » thèse de doctorat, université Nice Sophia-Antipolis, Nice, 2012.
- Paul FEYERABEND, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance (1975)*, trad. fr. Baudouin JURDANT et Agnès SCHLUMBERGER, Paris, Seuil, 1979.
- Mirt KOMEL, « "To Act or Not to Act": Arendt, Hegel, and Shakespeare on Action », *Filozofski vestnik*, 42-1, 2021.
- Vincent LAMBERT, « Les musées d'histoire. Fabrique, communication & esthétique de l'histoire » thèse de doctorat, université Côte d'Azur, Nice, 2016.
- Vincent LAMBERT et Laura GHINEA, « Figures de l'artiste intellectuel. Brève relation historique de l'artiste à l'intellect et au politique », in Camelia CUȘNIR, Nicolas PELISSIER, Rémy REIFFEL, *Intellectuels & médias à l'ère numérique*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 137-155.
- Hervé LE CROSNIER, Claudia NEUBAUER et Béangère STORUP, « Sciences participatives ou ingénierie sociale : quand amateurs et chercheurs co-produisent les savoirs », *Hermès, La Revue*, 67-3, 2013, p. 68-74.
- Renate LORENZ, *Art queer. Une théorie freak (2012)*, trad. fr. Marie-Mathilde BORTOLOTTI-BURDEAU, Paris, B42, 2018.
- Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.* (2014), trad. fr. Philippe PIGNARRE, Paris, La Découverte, 2017.
- Joseph-Achille MBEMBE, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.
- Jean-François PEYRET, « Le théâtre et la recherche scientifique. Entretien », *Hermès, La Revue*, 72-2, 2015, p. 139-142.
- Roger POUIVET, « L'art corrompt-il la jeunesse ? », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, 2007, p. 117-120.
- Franck RENUCCI et Jean-Marc REOL, « Introduction du numéro : L'artiste, un chercheur pas comme les autres », *Hermès, La Revue*, 72-2, 2015, p. 14-17.
- Paul RICŒUR, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55-4, 2000, p. 731-747.
- Jean SPIZZO, *Pirandello, dissolution et genèse de la représentation théâtrale*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.