



HAL
open science

Auctorialité et spectacularité (XIXe et XXe siècles)

Sylvie Roques

► **To cite this version:**

Sylvie Roques. Auctorialité et spectacularité (XIXe et XXe siècles). Sciences de l'Homme et Société. Université Paris Ouest Nanterre, 2014. tel-03145775

HAL Id: tel-03145775

<https://hal.science/tel-03145775v1>

Submitted on 18 Feb 2021

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.

Université Paris Ouest Nanterre

Sylvie Roques

**Auctorialité et spectacularité
(XIX^e et XX^e siècles)**

**Synthèse des travaux présenté en vue de l'obtention d'une
Habilitation à diriger des Recherches**

Dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches

soutenu devant un jury présidé par Isabelle Moindrot (Professeur Univ
Paris 8) et constitué par

Emmanuel Wallon (professeur Paris Ouest Nanterre),

Florence Naugrette (Université Paris 4)

Georges Vigarello (Directeur d'études, EHESS)

Jean Claude Yon (Professeur Versailles St Quentin)

Volker Dehs (expert),

sous le parrainage de Christian Biet, professeur (Paris Ouest Nanterre).

Le 25 novembre 2014 à l'Université de Paris Ouest Nanterre

INTRODUCTION

Ce travail de synthèse s'est révélé être, de façon fortuite et inattendue, une prise de conscience quant à la relative unité des projets qui auraient pu paraître, au premier abord, assez éloignés : un fil continu me semble relier mon intérêt premier pour le texte dramatique, un intérêt plus tardif pour le corps, son sens, son expression, de même qu'il relie mon intérêt premier pour la scène à un intérêt plus tardif pour sa gestion, son exploitation, jusqu'à sa transformation en entreprise économique autant que culturelle. Autrement dit l'enjeu a souvent été d'aller du texte au théâtre comme acte, du spectacle joué au spectacle performatif, les réalisations verniennes étant, parmi d'autres prises alors comme. exemple. Ces questions sont d'autant plus révélatrices que l'originalité du théâtre vernien, spécifiquement étudié ici, conduit à produire sur scène un « spectacle univers » composant avec les espaces et les milieux les plus différents, comme avec les corps, les personnages, voire les animaux ou même les machines les plus variés. Ce théâtre oblige dès lors son « auteur » à se situer le plus souvent en-deçà ou au-delà des mots, à multiplier les « tableaux vivants », étonnants, inattendus, à valoriser les natures majestueuses, inquiétantes ou écrasantes, à animer la scène pour donner au spectateur le sentiment de la menace, de l'aventure, de l'action, à diversifier enfin les couleurs et les habitus de corps pour mieux suggérer la présence inépuisable de l'ailleurs et de l'étrangeté. L'aménagement du plateau confine ainsi au défi, avide de mécanique, de transformation constante, de trépidations, d'agitation, de vie. Aucun doute le cinéma existe en germe dans de telles tentatives. Aucun doute aussi la performance telle qu'elle sera entendue aujourd'hui y existe en germe aussi. L'intérêt majeur de cette dernière pratique est d'avoir tenté de rompre avec une longue tradition langagière. Son originalité remarquable est d'obliger à une rupture avec le texte, la représentation, le récit, pour valoriser l'exclusive expression du corps. Tentative quelquefois extrême d'ailleurs dont il s'agira ici de rappeler les impasses possibles, mais dont il s'agira aussi de souligner la richesse tout aussi possible avec ces corps s'abandonnant aux vertiges, aux sensations provocantes, aux expressions saisissantes dont n'existerait aucun équivalent langagier. Or ce sont bien elles qui font quelquefois le contenu des spectacles les plus originaux. Autant de pistes qui concourent à explorer d'emblée la notion de « spectacularité » comme celle de corporéité. Reste un dernier problème auquel confrontent de telles entreprises : celui de, l'« auctorialité » en particulier, son existence, sa désignation. C'est que le passage du texte à l'adaptation théâtrale par exemple, lequel a pris une part importante dans mes préoccupations, met en confrontation des auteurs différents, jusqu'à faire quelquefois disparaître la trace du premier « inventeur ».

Qu'en est-il de l'auteur, lorsque l'adaptateur du roman n'est pas celui qui, le premier, a pensé le récit ? Le théâtre de Jules Verne est quelque fois au cœur de telles difficultés où les influences multiples, voire quelquefois les bribes de textes ou de propositions dont la scène est issue, efface la place des contributeurs principaux. La performance contemporaine sur laquelle je me suis particulièrement penchée pose aussi à sa manière un problème d'auteur, son idéal étant la réalisation d'une expérience aussi éphémère qu'unique dont toute trace pourrait être effacée. Comment situer l'inventeur d'un geste, d'une expression, d'un acte éphémère, disparu aussitôt que réalisé ? Comment parler d'un auteur dont toute mémoire audible ou visible n'existe plus ? Ce sont de telles problématiques qui sont au cœur de ma recherche. Ce sont elles qui sont au cœur de ce mémoire

1. PREAMBULE

J'ai de façon précoce porté ma curiosité tout autant en direction des sciences humaines et de la littérature que de la pratique théâtrale. L'enseignement dispensé par Sylvie Lebon de Beauvoir, mon professeur de philosophie au lycée de Villemomble, a sans doute confirmé, dès lors, un goût pour la posture critique et pour la philosophie. J'ai ainsi pu entreprendre des études dans cette discipline à la Sorbonne, en suivant de manière parallèle des cours de théâtre avant de m'orienter vers des études théâtrales et de psychologie. Cette polyvalence me semble, par ailleurs, essentielle dans mon activité d'enseignement et de recherche.

C'est finalement au contact des difficultés rencontrées pour trouver une voie cohérente au cœur de ces différences, des objections rencontrées lors de mes premiers travaux d'articles et de mémoires, que les contradictions ont pu émerger et faire avancer et progresser ma réflexion et mes recherches. Une méthodologie a pu se construire et le champ de recherches se préciser. J'ai été formée à des méthodologies diverses et fécondes tant à l'Université de Paris III, Paris VIII et l'Université de Nanterre en Arts du spectacle mais également lors d'une formation à l'Université de Paris V en psychologie sociale. Les séminaires de Christian Biet, Jean-François Peyret, Michel Corvin, ou de Jean Marie Pradier m'ont été des plus des stimulants, tout comme l'a été la fréquentation du séminaire de Georges Vigarello à l'EHESS. Ils ont tous guidé les premiers pas d'un apprentissage - celui de l'enseignement, comme celui des prospections personnelles - et ont permis l'accomplissement d'une recherche laborieuse et obstinée. J'y ai reçu leurs encouragements nécessaires et féconds qui m'ont permis de poursuivre et de finaliser plusieurs projets. Le contact des artistes aussi m'a été utile pour prendre conscience de l'originalité indépassable du « faire ». Nombre de stages auprès de

metteurs en scène, nombre de spectacles, me l'ont confirmé. La pratique de la pensée et de la réflexion, celle aussi de l'expression, créent leurs réseaux et leurs compagnonnages, faisant se croiser et dialoguer ensemble artistes, auteurs et universitaires. Leur curiosité à tous, leur passion pour les arts scéniques, la bienveillance et l'amitié de Christian Biet m'ont permis de mener à son terme ce parcours de recherche.

2. CADRE THEORIQUE

Le spectaculaire, essai de définition

La tentation du spectaculaire est forte, sur les scènes d'aujourd'hui comme sur celles d'hier. Débordement, fascination, tout est fait pour attirer le regard, capter ou mieux séduire les spectateurs, privilégiant un supposé théâtre d'images opposé à un théâtre littéraire. Des précisions quant au terme même sont, cependant, nécessaires ainsi que la prise en compte d'une inévitable contextualisation. Le spectaculaire est aujourd'hui au centre de nombreuses publications et essais. Le mot même de « spectaculaire » a cependant une histoire comme le rappelle Philippe Roger. Initialement, il est dérivé du terme « spectaculeux », terme qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle notamment chez Rétif de la Bretonne et est cité par Louis-Sébastien Mercier. Se référant à une « forme de pratique », celle de montrer, rendre visible à un public, mais sur le mode quasiment du « plus », du « trop », il traverse le XIX^e siècle, désignant ce qui serait de l'ordre d'« un plein, voire un trop plein de spectacle : un excès ; le signe ostentatoire du spectacle en tant que machine, pompe, appareil »¹. Il connote alors l'élément matériel de la représentation et son agencement. Il faut remarquer que semblable item est ignoré du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* (1885) d'Arthur Pougin où pourtant sont répertoriés l'entrée « spectacle » et ses différents registres tout comme l'entrée « spectateur ».

Des fluctuations quant à sa valence sont perceptibles. Le terme précis de « spectaculaire » semble n'apparaître véritablement qu'au début du XX^e siècle où il perd de son intensité. Il prend un sens plus restrictif, relevant seulement de « ce qui concerne les spectacles ». L'item reprend de sa force initiale dans les années 30, où il devient l'équivalent de « 'sensationnel' (1936) ou 'impressionnant' (1937) ». Il répond alors à la signification de ce qui frappe l'intérêt et éveille la curiosité. Ses dérivés comme le terme même de « spectacularité » ne se

¹Philippe Roger, « Spectaculaire histoire d'un mot », Christine Hamon-Sirejol et André Gardies (éds), *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, pp. 9-10. Ce texte ayant déjà été édité dans *Génériques*, 2, Aléas, 1995.

forment que très récemment en 1981 où ce dernier terme acquiert le sens de « fait de se présenter comme un spectacle, d'être ressenti comme un spectacle »².

L'essor du spectaculaire, pourtant, avant même que le terme ne soit répertorié dans les dictionnaires n'est pas sans lien avec l'apparition d'un genre théâtral particulier. En effet, l'attention extrême aux décors et à la splendeur des costumes concourt dès la seconde moitié du XVIII^e siècle à vouloir éblouir les spectateurs, à les accaparer, à en retenir la vue. Ce qui s'éloigne déjà du théâtre « classique », celui du XVII^e. De plus, le choix même d'organiser le spectacle en tableaux scéniques tend à privilégier encore ce même aspect visuel, dans le seul but d'atteindre une forme de sidération, d'éblouissement. Comme l'indiquent Sabine Chaouche et Roxane Martin, c'est un nouveau genre de représentation voire de divertissement jugé fastueux qui naît ainsi, mobilisant d'importants moyens de production et s'imposant dans les théâtres parisiens : il s'agit précisément de « la pièce 'à grand appareil scénique' communément nommés aux lendemains de la Révolution les pièces 'à grand spectacle' »³. Une telle attention portée à la « spectacularisation » devint incontournable au XIX^e siècle et aboutit à l'industrialisation des spectacles au moment du Second Empire. Un tel théâtre visuel cédera la place à un théâtre dit commercial dans le dernier tiers du XIX^e siècle et la première partie du XX^e siècle. C'est bien dans ce contexte de spectacularisation à outrance que s'inscrivent les pièces « géographiques » de Jules Verne et Adolphe d'Ennery, renouvelant et développant un nouveau genre spectaculaire, usant de mixité et de nouveautés. Leur nouveauté, quoi qu'il en soit, est d'explorer la variété des espaces de l'univers jusqu'à l'inconnu, comme celle des inventions machiniques favorisant leur prospection jusqu'à l'impossible, et non plus seulement celle des sentiments ou des passions. Effets spéciaux, trucages empruntés aux féeries, panorama mouvant et kaléidoscopique y sont utilisés à grands frais. Un tel essor du spectaculaire est redevable aux progrès techniques, notamment à la fée électricité mais répond également à l'attente des publics alors que triomphent l'avènement des loisirs et du « divertissement de masse ». Un tel choix privilégiant l'opsis au détriment de la poiesis, se met en place au mépris des prescriptions aristotéliennes :

« Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans

² Philippe Roger, op. cit. p. 4, p. 14.

³ Sabine Chaouche et Roxane Martin, « Introduction », *European Drama et Performances Studies « le développement du 'grand spectacle' en France : politiques, gestion, innovations (1715-1864)*, Classique Garnier, 2013, p. 12.

concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabriquant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes »⁴.

Le spectacle est alors ce qui se donne en un seul geste aux spectateurs et impose ses propres règles.

Le plan de la réflexion traversant ce mémoire peut alors se dessiner.

Les trois parties qui le composent se catégorisent autour d'axes distincts mais néanmoins complémentaires. Elles reprennent mes interventions et les corpus qui y sont liés en explicitant la légitimité d'un tel questionnement.

Une première thématique répond plus spécifiquement à la question du discours et aux représentations du corps, leur existence oralisée, leur portée spectaculaire, leur présence enfin dans certaines écritures contemporaines.

Une seconde thématique répond à la question du spectaculaire en privilégiant son versant le plus exclusivement expressif, le corps l'emportant sur le langage, le geste l'emportant sur le discours. Le cœur du propos est celui d'un spectaculaire lié à un théâtre performantiel, sans recours au jeu de la « représentation ».

Une troisième thématique répond à la question portant sur la manière dont un théâtre inventé au XIX^e, celui de Jules Verne en particulier, s'est heurté aux limites du langage et a tenté de montrer ce qui ne l'avait pas été jusque-là : l'immensité des mondes connus et inconnus, la complexité des techniques, la diversité des apparences humaines, le défi d'un croisement où se raccourcissent l'espace et le temps. Exemple d'autant plus marquant qu'il confronte précisément le passage du roman vernien porteur de potentialités dramatiques à la scène et à ses limites, le passage du roman scientifique à la féerie.

PLAN

- 1- Oralité textuelle et spectacularité**
- 2- Spectaculaire et pratiques performantielles**
- 3- Le spectaculaire des féeries scientifiques et mélodramatiques de Jules Verne**

⁴ Aristote, *La Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, chapitre 6 §50b 15 sq.

Chapitre 1

Oralité textuelle et spectacularité

1. DU TEXTE A LA SCENE

J'ai commencé à m'intéresser à la question du corps, à son aspect théorique, après avoir suivi une formation de comédienne et passé ma licence de philosophie à la Sorbonne. Mais au-delà de la philosophie, c'est bien la spécificité de « l'action scénique » voire son mystère qui me « poursuivait ». Je suis entrée par équivalence en licence dans le département d'Arts du spectacle de l'Université de Paris III où j'ai commencé à suivre les séminaires de Jean François Peyret. J'ai soutenu sous sa direction un mémoire de maîtrise consacré à la question du *Double et de ses figures dans l'Amphitryon de Kleist* en juin 1995. Je m'y autorisais, avec son accord, une lecture croisée dramaturgique voire analytique du phénomène, après en avoir vu la mise en scène de Stéphane Braunschweig au Théâtre de l'Athénée en avril 1995. Un choix dramaturgique s'y imposait : la rencontre avec le double y était figurée comme engendrant un vertige tangible, semblable à celui évoqué dans le texte lui-même où sont décrits l'angoisse et le vertige naissant de la rencontre entre les personnages de Sosie et Amphitryon et de leur double. Sur le plateau, la perte d'équilibre des personnages confrontés à leur double respectifs sous lesquels se cachaient les Dieux y étant alors accentuée par un dispositif spatial approprié. Le corps des acteurs semblait mis en danger, comme écartelé entre deux mondes - celui des Dieux et celui des mortels -. Sur la scène, une échelle métallique double servait de grille et de porte. Elle se dressait comme pour séparer un en-deçà et un au-delà, figurant une sorte de lieu transitoire faisant penser aux portes de l'enfer. Le parti pris scénique utilisé renforçait alors l'impression de mise en danger avec l'utilisation d'un plancher en pente qui provoquait le déséquilibre immédiatement tangible des acteurs. L'espace lui-même devenait obstacle, séparant et opposant les individus. Le plus frappant pour moi était les choix de la mise en scène. Elle avait su recourir à une profusion de détails inventifs pour faire exister dans la gestualité, l'expression, le mouvement physique, quelque chose qui renvoyait très directement au psychique.

Ce travail de mémoire rédigé, suivant les conseils avisés de Jean-François Peyret, qui lui-même commençait avec succès son questionnement relatif aux sciences et au théâtre en conservant sa position à la fois d'universitaire et de metteur en scène, fut sans doute le « ferment » de toute ma recherche. Il permettait de mêler des réflexions et des lectures issues des sciences humaines, autant que de la littérature, à d'autres lectures et appareils théoriques venant plus spécifiquement des études théâtrales.

J'ai poursuivi ce questionnement initial concernant le corps, celui des personnages, avec la rédaction de mon mémoire de D.E.A. consacré aux images du corps dans la dramaturgie de

Philippe Minyana. J'avais pu assister à une représentation de la pièce *Où vas-tu Jérémie ?* dans la mise en scène d'Edith Scob au Théâtre Gérard Philippe à Saint Denis en mars 1994 et j'avais été éblouie par la scénographie fortement inspirée du travail de Christian Boltanski. Sur le plateau, une tonne de vieux vêtements jonchait le sol. Cet amoncellement de vêtements usagés était porteur d'une vie muette, figurant autant de traces ultimes de vies passées, de mémoires. La scénographie prenait un sens tout autant poétique qu'historique. Philippe Minyana y apporta son éclairage. Dans cette mise en scène, l'objet y semble acquérir un sens particulier qui n'est pas sans rappeler la perspective développée par les *Mythologies* de Roland Barthes : « l'objet trivial devenait mythologique, racontait une époque, un âge »⁵. Mais il le racontait par sa seule présence, par sa manifestation muette, au-delà des expressions et des mots.

J'avais, par ailleurs, déjà pu entendre ce même texte dans un atelier dirigé par Catherine Dasté et proposé pendant l'été à des adolescents à Pernand-Vergelesse. Ce texte me fascinait par sa musicalité et son étrangeté. Aucun dispositif particulier, mais plutôt le « tréteau nu » où le texte résonnait étrangement porté par quelques comédiens-musiciens. J'avais été frappée par les sonorités, les occurrences nombreuses accordées notamment au mot « odeur », énoncées par la Mère de José Gracia Harraro, le texte devenant quasi-partition vocale :

«J'aimais les hommes et leur odeur séminale celle de mon 'régulier' le premier était délicieuse j'aimais moins celle de ses aisselles alors j'ai cherché un autre 'régulier avec une odeur d'aisselles délicieuses j'ai cherché longtemps (...) il y en a -c'est rare- qui ont l'odeur séminale délicieuse et l'odeur d'aisselles aussi à force de chercher, je me suis perdue »⁶

D'autres rencontres professionnelles ont alors conforté cet axe de recherche concernant les images du corps dans l'écriture contemporaine, où le mot lui-même pouvait avoir une valence charnelle, au-delà de son sens communément attribué. Ce fut en particulier la rencontre avec l'auteur Philippe Minyana lui-même venu évoquer son travail d'écriture lors d'un séminaire de Michel Corvin à l'Université de Paris 3 en mai 1994, auteur retrouvé ensuite à l'occasion d'un stage à la Comédie de Reims en mai 1996. Cette expérience nouvelle m'a permis de travailler sous sa direction notamment des passages de *La maison des morts* dans sa première version, de *Drames Brefs 1*, ou encore *Chambres* ou *Les guerriers*. L'exploration -avec ces pièces des années 80-90- de différents « formats », s'est avérée majeure pour saisir la spécificité de l'écriture contemporaine : ses grands thèmes, ses projets,

⁵ Propos de Philippe Minyana, stage Reims 1996.

⁶ Philippe Minyana, *Où vas-tu Jérémie ?*, Paris, Editions théâtrales, vol. 2, 1993, p. 103.

ses rapprochements possibles avec d'autres auteurs, mettant en évidence des « familles » d'auteurs » - tels Michel Vinaver, Noëlle Renaude, Jean-Luc Lagarce ou Thomas Bernhard. Comprendre enfin le projet théâtral de Philippe Minyana, concevoir son écriture comme « un laboratoire permanent ». Au centre des pièces de cette période une spectacularité liée à l'oralité, une parole logorrhéique qui emporte les personnages ne devenant que ce qu'ils émettent : « de la parole en fusion, un tricotage de bidules existentiels ficelés dans l'urgence et sans aucun souci hiérarchique »⁷.

Jouer enfin ces formes clownesques brèves et corrosives ou ces longs monologues logorrhéiques, caractéristiques du « style Minyana », s'est révélé tout à fait essentiel, bien que ma position déstabilisante d'« apprentie-chercheuse » et de comédienne ait pu sembler complexe, le processus d'immersion ne facilitant pas la mise à distance de l'objet à étudier. Le résultat de l'étude conduisit sans doute davantage à une poétique des images du corps à la manière de Bachelard plutôt qu'à une étude dramaturgique au sens strict.

Cet intérêt, pourtant, pour cette écriture en devenir, m'a conduite à la faire découvrir plus tard lors de ma première année d'enseignement aux étudiants de première année de Licence à l'Université de Nice en 2005-2006 auprès desquels j'animais des ateliers. Philippe Minyana eût même la générosité de nous faire partager un texte inédit, communiqué spécialement pour nous, devenu plus tard *Histoire de Roberta* (2006)⁸. La résistance du plateau devint obstacle tangible et les difficultés furent nombreuses et réelles des étudiants à appréhender ce texte qui échappait à leurs critères et habitudes en matière théâtrale, avec des emprunts au roman et au cinéma. Les mots « résistaient » ici face à leur nécessaire traduction scénique. La difficulté majeure provenait surtout de l'absence de repères pour les étudiants, dans le domaine de l'écriture théâtrale contemporaine. Les propositions dramaturgiques des étudiants lors de l'atelier consacré à la mise en scène se contentaient d'être mimétiques, ou pire, réalistes. Or de telles propositions n'étaient pas sans lien avec la programmation assez conventionnelle et attendue de la ville de Nice en matière de théâtre. Mon travail d'enseignante s'est avéré être alors tant pédagogique que « militant », pour ouvrir sur d'autres repères que celui des conventions, d'autant que la période était « critique » et que les grèves ont commencé, liées à l'opposition au projet du C.P.E Le département des Arts dans lequel j'avais obtenu un poste d'ATER regroupait des étudiants inscrits en musique, en danse et en théâtre, cette circulation pouvait être jugée stimulante. Une sorte de synergie s'est mise en place portée par les étudiants en musique qui participaient à un cours d'initiation au théâtre avec mes étudiants en

⁷ Noëlle Renaude, Préface, *Chambres Inventaires, André*, Paris, Editions Théâtrales, volume 1, 1993, p. 7.

⁸ Philippe Minyana, *Histoire de Roberta*, Paris, Editions Théâtrales, 2006.

licence. Des propositions inventives ont jailli notamment issues d'improvisations faites au piano à partir de *Promenades* de Noëlle Renaude⁹. Ce texte dont le phrasé peut ressembler à une sorte de « comptine », semble plus facile d'accès et plus facile à mettre en musique. Le travail d'une étudiante s'est détaché particulièrement de l'ensemble à partir du monologue de Latifa dans *Chambres* de Philippe Minyana, sidérante dans son exploration et dans la force de sa proposition. Dix ans plus tard, les choses ont sans nul doute évolué dans tous les départements de théâtre. Les écritures contemporaines rencontrent moins de résistance. Les formes de théâtre performatives ou « performancielles » jouant à leur tour leur lot de polémiques et de discussions.

Pourtant, si je considère plus précisément encore les débuts de ma recherche et les orientations données à ma thèse de doctorat, il semble clair qu'un incontestable « retour au texte » a paradoxalement prédominé. Non que j'aie pu douter de la spécificité même du texte théâtral, de sa béance, de l'attente de son devenir scénique mais mon intérêt pour l'épaisseur des mots, pour la littérature, tout autant que pour le théâtre prédominait alors.

A mon expérience de praticienne, s'ajoutait aussi une autre posture, celle initiale de lectrice de textes de théâtre. Or tout texte exige des prérequis comme le fait l'écriture. Le texte théâtral, en particulier, tend à évoquer « un évènement, un lieu, une scène, un jeu », ¹⁰ qui sont rendus familiers grâce à l'entreprise de l'imaginaire. Aux expériences de lectures se succèdent aussi les expériences vécues comme spectatrice. Sans doute, certains spectacles ne rencontrent pas toujours les mêmes adhésions enthousiastes que les lectures qui en ont été faites auparavant : ils peuvent susciter perplexités et questionnements. Il faut songer à la déconvenue et les interrogations de Roland Barthes après un spectacle de Brecht, coupable selon lui d'illusions mimétiques : « Brecht faisait mettre du linge mouillé dans le panier de l'actrice pour que sa hanche ait le bon mouvement, celui de la blanchisseuse aliénée. C'est très bien ; mais c'est stupide, non ? Car ce qui pèse dans le panier, ce n'est pas le linge, c'est le temps, c'est l'histoire et ce poids-là, comment le représenter ? » ¹¹.

Au-delà de la figuration, ce qui est évoqué c'est la question de l'irreprésentable. Il faut remarquer que Barthes s'orientait dès lors vers l'idée d'une sorte de représentation « idéale » qui s'écartait de toute mimesis et qu'il s'intéressait alors au théâtre comme « objet sémiologique privilégié » ¹². Une telle perspective, consistant à interroger « une épaisseur des signes » fut alors privilégiée dans ma recherche. J'y adhérais quasiment malgré moi. Non, que

⁹ Noëlle Renaude, *Promenades*, Paris, Editions Théâtrales, 2003.

¹⁰ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p. 538.

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000, p. 115.

¹² Jean-Pierre Sarrazac, , *Ibid.*, p. 117. .

j'attribuais d'emblée une soit-disant suprématie à la littérature sur le théâtre ou plus encore à quelque « textocentrisme », mais je m'attachais davantage « aux mots mis en corps », à leur emprise et leur pouvoir d'évocation et finalement à la difficulté à les rendre visibles sur un plateau

Sans nul doute, le paysage théâtral a connu ces dernières décennies de profondes mutations, qui m'ont elles-mêmes plus récemment ébranlée. Nombre de repères dramaturgiques sont devenus aujourd'hui quasi caduques. A la crise du personnage mise en évidence par Robert Abirached¹³ s'est ajoutée la déconsidération de la fable et le dérèglement du langage. Comme le constatait déjà Michel Foucault, l'homme n'en possède plus désormais la simple maîtrise : « Comment l'homme peut-il être le sujet d'un langage qui depuis des millénaires s'est formé sans lui, dont le système lui échappe, dont le sens dort d'un sommeil presque invincible dans les mots qu'il fait, un instant, scintiller par son discours, et à l'intérieur duquel il est, d'entrée de jeu, contraint de loger sa parole et sa pensée, comme si elles ne faisaient rien de plus qu'animer quelque temps un segment sur cette trame de possibilités innombrables »¹⁴. Or c'est bien ce corps mis en mots dans un langage imparfait qui accroche à le saisir véritablement dans sa densité et sa dimension vivante qui est devenu l'objet même de ma recherche, après une croyance temporaire à la toute puissance du langage.

2. LE CORPS MIS EN MOTS

Une remarque majeure s'impose. Le texte dramatique préexiste le plus souvent à la représentation et aux ajustements du plateau. Ce que Christian Biet et Christophe Triau ont fortement souligné dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* avec d'inévitables conséquences :

« Qu'on le veuille ou non, il est donc évident que le théâtre, et très précisément le théâtre occidental s'appuie le plus souvent sur un texte littéraire, rédigé au préalable et consacré comme tel (on le publie avant ou après, ou indépendamment de la représentation pour l'instituer en oeuvre, en monument littéraire feuilletable) »¹⁵.

Déjà Aristote indiquait que l'œuvre tragique peut s'accomplir dans la seule lecture et ne pas trouver comme unique issue celle d'un hypothétique devenir scénique. Elle peut se

¹³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (1ère édition 1978). On peut lire en ce sens également l'ouvrage de Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Editions théâtrales, 2005.

¹⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 334.

¹⁵ Christian Biet, Christophe Triau, op. cit. p. 11, p. 549.

comprendre et se vivre par le texte seul. C'est bien encore ce que propose Michel Corvin lorsqu'il évoque l'idée d'une « lisibilité projective du texte de théâtre »¹⁶. Une telle lisibilité existe au sens strict du terme dont on ne peut faire l'économie : « Autrement dit un texte de théâtre ne serait pas à jauger en référence à quelque dramaturgie que ce soit, mais au trébuchet - d'abord - de la langue et patiente dégustation d'un lecteur, installé dans son espace mental et sa temporalité libre. Foin des modèles de représentations »¹⁷. Le texte, autrement dit, dans ce cas, domine et pré-existe.

Choisir de s'intéresser aux représentations spécifiquement textuelles du corps dans la littérature contemporaine peut sembler relever de préoccupations toutes actuelles. Vouloir se lancer dans une telle entreprise soulève de nombreux questionnements. En effet, l'abord des représentations du corps dans la littérature dramatique renvoie généralement à des registres très différents depuis le texte jusqu'à la dramaturgie et ses choix. Le mot, pour sa part, n'en est pas moins porteur de sens autant que de poésis et de chair. J'ai choisi de situer mon questionnement dans l'horizon des écritures du corps : comment le texte théâtral ménage-t-il la place du corps de nos jours ?

J'ai choisi de prolonger ma recherche sur le corps et ses représentations en partant du « degré zéro de l'écriture », m'appuyant sur un corpus d'œuvres appartenant au théâtre contemporain européen. Le choix des pièces retenues a obéi à un double critère : celui de la langue, les textes étudiés étant nécessairement en français (dont quelques-uns sont issus d'une traduction), celui de la notoriété ensuite, seules figurent dans le corpus les pièces jouées sur des « scènes nationales » ou dans des « théâtres nationaux ».

D'emblée, le théâtre est corps¹⁸ et c'est là même toute sa spécificité. Sur un plateau de théâtre, le texte est incarné par le corps de l'acteur et perçu par le spectateur dans sa totalité ou dans sa fragmentation. Or ce corps donné à voir est bien présent initialement dans le texte théâtral, en attente d'être incarné ou proféré. Cette mise en mots du corps dans l'œuvre théâtrale mérite toute notre attention. Celle-ci devient texture sémiologique qu'il convient d'analyser et s'inscrit dans un champ culturel déterminé tant historiquement que géographiquement. Mon hypothèse était que le choix des mots ne pouvait être arbitraire, et que dès lors, un ensemble de termes, quasiment regroupés en halos, revenant régulièrement dans des œuvres différentes à une même époque, se recoupant, se confirmant, étaient

¹⁶ Michel Corvin, « L'écriture théâtrale contemporain entre modèles de représentation et illisibilité. *Etudes Théâtrales [Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000)]*, n° 24-25, 2002, p. 203.

¹⁷ Michel Corvin, *Ibid.*, p. 204.

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

nécessairement porteurs de signification. Ils ne pouvaient manquer de traduire une culture, un « esprit du temps », une attente de « mise en corps ». C'est d'ailleurs ainsi, qu'à mes yeux, l'étude lexico-sémantique du discours théâtral, tel qu'il apparaît dans un corpus de quarante-quatre pièces de théâtre contemporain, fait apparaître un spectre, tout à fait caractéristique et même précieux, de la culture corporelle.

Or la légitimité de parler du texte de théâtre et de son analyse a longtemps été contestée. L'exil du théâtre du domaine de la littérature a conduit au refus de traiter le texte de théâtre comme un texte littéraire et a contribué à ce désintéressement depuis une cinquantaine d'années, focalisant les recherches sur la spécificité de l'événement théâtral et de sa mise en scène¹⁹. Par réaction, la sémiologie théâtrale a étudié de manière exclusive la représentation et la problématique du signe scénique. Ainsi dès les années 1930, les travaux du Cercle de Prague se sont intéressés à la théorie du signe théâtral et à son insertion dans une sémiotique de la culture. Une tentative formaliste a également été expérimentée dans le champ des études théâtrales en France dans les années 1980. Tentative ayant pour objectif d'échapper à la simple analyse subjective et intuitive afin de redonner au texte lui-même et à l'événement théâtral leur signification propre. Une telle orientation révèle d'ailleurs combien le théâtre offre une réelle complexité. Il peut même apparaître comme un « multi-channelled, multi-systemic communication system »²⁰. L'objectif mis en œuvre par la sémiologie théâtrale vise alors à distinguer différents niveaux de lectures possibles en vue de les réintégrer dans le système global. C'est ce qu'indique Anne Uberfeld :

« L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est ...non pas de donner des sens aux signes... ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens..., mais au contraire de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche de la sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent. »²¹

Ce qui explique aussi la manière dont certains auteurs ont cherché à mettre en place de nouveaux outils, afin d'atteindre une analyse plus « objective » des œuvres²². On pourrait ajouter qu'une telle tentative correspondait également à un intérêt renouvelé pour l'écriture dramatique dans les années 80. Or, ce qui est en cause c'est aussi la réception du texte dramatique, ce qu'il en est de sa lecture, son appréciation, son évaluation.

¹⁹ Patrice Pavis, « Thèses pour l'analyse du texte dramatique », *Degrés*, n°107-108, 2001, L. 1 sq.

²⁰ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen, 1980, p. 14.

²¹ Anne Uberfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

²²voir Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie Théâtrale*, Québec, Les Presses de l'Université de Québec, 1976.

La complexité de ces approches peine à trouver une issue et rend difficile leurs applications. Faut-il en déduire, comme le fait Fernando de Toro²³, la fin de la sémiologie théâtrale, celle conçue comme le symptôme d'un renversement épistémologique ? Le problème fondamental étant que le théâtre ne se limite pas soit au texte soit à la mise en scène. Il importe de dépasser cette dichotomie et de ne pas faire l'impasse sur le contexte social et culturel dans lequel il s'inscrit²⁴. Ce que j'ai d'ailleurs tenté dans mes premiers travaux de recherche, en évoquant l'univers matériel et mental dans lequel les quarante pièces étudiées se situaient. La spécificité du texte théâtral est pourtant manifeste. Texte troué, en attente de représentation et objet culturel il peut témoigner d'une certaine « vision du monde » et se percevoir comme susceptible d'explorer « le corps en langue » : il en est « l'énonciation ».

Dans le domaine littéraire, de nouvelles perspectives ont pu être également explorées. De nombreuses recherches s'inspirant des travaux effectués en statistiques et en mathématiques ont utilisé des logiciels d'analyse textuelle destinés aux textes littéraires²⁵ (assistée par ordinateur). Ce choix de faire appel à l'analyse des données textuelles est présent également dans le domaine des sciences humaines. Il est renforcé, de nos jours, par l'attrait croissant pour des approches qualitatives ou constructivistes²⁶. Or on sait d'après les travaux de Patrice Pavis, que le discours théâtral est analysable comme « [...] *une performance discursive produite par un sujet énonciateur [...]* »²⁷. Par conséquent les discours des personnages issus des pièces de théâtre étudiées peuvent être perçus comme les productions des sujets énonciateurs. Mon propre projet était bien alors d'appréhender à travers les énoncés des personnages leur trace linguistique, envisagée comme reflétant l'acte d'énonciation qui le supporte, tout comme reflétant un sens plus générique porteur de culture et de sensibilité. C'est dans ces traces mêmes, que peuvent être cherchées les représentations du corps. D'où mon interrogation portant sur quarante-quatre pièces de théâtre²⁸, et l'étude de leur discours

²³ Fernando de Toro, « The end of theatre semiotics ? A symptom of an epistemological shift », *Semiotica*, 168-1/4, 2008, p. 109 sq.

²⁴ Fernando de Toro, *Ibid.* p. 114.

²⁵ Michel Bernard, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

²⁶ Céline Desmarais, Jean Moscarola, « Analyse de contenu et analyse lexicale, le cas d'une étude en management public ». In Sylvia Kasparian, James de Finney (Eds.). *Actes du Colloque « L'analyse de données textuelles : de l'enquête aux corpus littéraires »*, Université de Moncton, Canada, 2004.

²⁷ Patrice Pavis, « Remarques sur le discours théâtral », *Degrés [Théâtre et sémiologie]*, n°13, 1978, h1.

²⁸ Ce corpus regroupe dix-huit auteurs contemporains en majorité de langue française et constitue un échantillon limité du répertoire du théâtre contemporain : Bernard-Marie Koltès, Philippe Minyana, Valère Novarina, Michel Vinaver, Christine Angot, Enzo Corman, Christophe Huysman, Joël Jouanneau, Jean Magnan, Rodrigo Garcia, Sarah Kane, Paul Allio, Denis Bonal, Daniel Lemahieu, Jean-Pierre Renault, Marie Ndiaye.

censé refléter les préoccupations d'aujourd'hui, dont celles portant sur le corps. D'où aussi le parti pris d'une sémiotique.

J'ai choisi, pour ce faire, d'emprunter une méthodologie habituellement utilisée en sciences humaines ou en littérature : l'analyse des discours. Le risque, sans aucun doute, était de réduire le texte à un matériau dévitalisé voire « dé-théâtralisé », alors même qu'il demeurait à mes yeux porteur de sens. Cette recherche était à coup sûr, « exploratoire », « expérimentale ». Il ne s'agissait en rien, quoi qu'il en soit, de réduire le phénomène théâtral à quelque chose de quantifiable, de l'hypostasier en absolutisant par exemple le chiffre des occurrences linguistiques, mais plutôt d'ouvrir de nouvelles perspectives en jouant avec les mots comme étant de véritables familles de valences culturelles et sensibles. L'objectif visé était de montrer comment une méthode stochastique peut contribuer aux méthodes d'analyse dramatique, comment les mots ont une présence plus insistante qu'on le croit, plus suggestive aussi. J'ai, en ce sens, appliqué la méthodologie d'analyse textuelle nommée « A.L.C.E.S.T.E. » (méthodologie qui met en place une analyse lexicale par contexte) à un corpus de quarante-quatre pièces de théâtre - écrites entre 1970 à 2002 - de dix-huit auteurs contemporains en majorité de langue française et qui constitue un échantillon limité du répertoire du théâtre contemporain. Le logiciel « Alceste » est un logiciel d'analyse des données textuelles. La méthodologie qu'il met en œuvre est dénommée « Analyse Lexicale par Contexte » (ou A.L.C.)²⁹. Il faut entendre par « unité de contexte » (u.c.) : « [...] *tout segment de texte pouvant servir de support à l'étude des représentations envisagées.* »³⁰. Ce logiciel permet donc d'effectuer l'«A.L.C.» d'un corpus considéré comme « Ensemble de Segments de Textes » d'où son nom. C'est par conséquent, une méthode informatisée et entièrement automatisée pour l'analyse du discours.

Le logiciel ALCESTE opère une analyse statistique des représentations heuristiques et, à partir des noyaux sémantiques trouvés, va procéder à une lemmatisation. Cependant si l'application de ce logiciel à un corpus théâtral, peut paraître improbable dans un premier temps, il faut souligner que les outils informatiques peuvent se révéler utiles dans la tâche de repérage et de comptage au niveau du lexique qui précède le travail d'interprétation. L'application de ce logiciel avait bien pour but de mettre à jour les occurrences, les croiser entre elles, repérer les associations émotionnelles et poétiques dont elles peuvent être porteuses, explorer les aspects représentationnels de la langue. L'objectif de la méthodologie

²⁹ Reinert, Max, « un logiciel d'analyse lexicale : A.L.C.E.S.T.E. », *Les Cahiers de l'analyse des données*, XI, 4, 1986, p. 472. l'étude a été effectuée avec le logiciel « Alceste » mis au point par Max Reinert. La méthodologie qu'il met en œuvre est dénommée « Analyse Lexicale par Contexte » ou « A.L.C. » par son auteur.

³⁰ Reinert, Max, *Ibid.*, p. 472.

mise en œuvre par le logiciel Alceste était ainsi d'obtenir un classement des énoncés du corpus en fonction de la ressemblance de leur profil, au niveau de la distribution des mots. La visée était de circonscrire des « nuages » de sens, faire apparaître des « mondes lexicaux », travailler sur leurs ressemblances, leurs distances possibles. Max Reinert avait évoqué avec pertinence ces « mondes lexicaux » en les désignant comme des « [...] traces purement sémiotiques inscrites dans la matérialité même du texte. »³¹. De tels « mondes lexicaux » sont en eux-mêmes, a priori, indépendants de toute interprétation. Mais ils vont prendre sens, pour le lecteur à travers sa propre activité interprétative qui sera conditionnée par son propre « vouloir-lire ».

Aussi l'une des caractéristiques du logiciel Alceste est d'apporter une toute nouvelle perception du texte dramatique. Le matériau textuel est envisagé comme support d'énoncés ou de traces des processus d'énonciation. Un objet tout particulier s'impose ici : la fréquence des éléments nommés « formes graphiques » présents dans le texte et qui peuvent être considérés comme des indicateurs des actes de langage³². La distribution de ces formes graphiques peut servir d'indicateur des « lieux d'énonciation ».

Reste encore la question des didascalies qui sont généralement perçues davantage comme des indications de jeu données aux comédiens et ne sont que très rarement énoncées par les comédiens eux-mêmes. Searle les considère, par ailleurs, comme ayant un statut illocutoire purement directif. On peut en déduire que les didascalies donnent à lire le comportement « extérieur » des personnages et n'induisent pas d'information concernant les représentations intimes que se font les personnages de leur corps propre. Pour une telle raison, j'avais choisi de ne pas les retenir dans l'analyse statistique.

3. UNE EXPLORATION DES RESULTATS

De fait, les résultats obtenus au terme de l'analyse ont mis à jour une typologie des images du corps dans l'écriture dramatique contemporaine. Le vocabulaire et les items recensés ont révélé à quel point la sensibilité à l'égard du corps était présente. De grandes catégories d'images ont pu être répertoriées : d'une part, celles qui suggèrent la représentation

³¹ Max Reinert, op. cit. p. 16, p. 472.

³² On peut lire en ce sens John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 initialement paru en 1962 *How to Do Things with Words* et John Richard Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

d'un corps blessé lié au contexte de la guerre, d'un corps sensible à la douleur ou à la maladie, d'un corps non organique qui s'apparente à un corps glorieux et d'autre part, celles qui indiquent un corps soumis aux pouvoirs socio-économiques qui tend à disparaître. Corps violenté, corps sensible, corps glorieux, corps dépendant. Il s'agit bien de quatre versants différents, de manières d'être et de représentations. Autant dire que le discours théâtral en est un remarquable révélateur. Le « corps violenté », évoqué dans les textes dramatiques étudiés, désigne sans ambiguïté la sensibilité actuelle avide de sécurité, inquiète de toute blessure, de toute agressivité, forgeant mille défenses pour mieux se protéger. Reviennent régulièrement ici les mots de « guerre », « ennemi », « crier », « haïr », les frontières corporelles étant dès lors mises à mal. La pièce de Minyanna, *Les guerriers* (1988), est d'ailleurs une des plus représentatives à cet égard.

Le « corps sensible » constitue un autre thème. Il se donne comme une quasi réponse au « mal » par ailleurs éprouvé, « rempart » quasi personnalisé dans nos sociétés individualistes. Il est celui dont les auteurs citent avec insistance toutes les composantes, suggérant leur valeur, leur manière possible d'incarner force et affirmation : la « bouche », le « corps », le « visage », la « peau », la « respiration », le « muscle ». Autant de parties faites pour résister et pour affirmer. Corps inquiétant encore parce que fragile et précieux, vulnérable même, dont sont quelquefois citées les parties intérieures, les « dessous » comme autant de lieux obscurs et perturbants. Il correspond encore à un corps « organique » qui trouble et inquiète par son opacité. Reviennent d'ailleurs les mots même de « organe » ou de « limite ». Il s'agit d'un corps d'autant plus souligné, voire exploré, que la modernité fait de lui l'incarnation première du sujet et de son identité. Cette manière surtout de se confronter à ce qui semble innommable. D'où cette interminable interrogation sur son étrangeté, voire son incompréhensible matérialité.

Le « corps glorieux » est caractérisé par un univers lexical fortement différent des deux précédents. Il apparaît non plus fragmentaire, mais magnifié. Si important même qu'il semble dans le texte lui-même se ramasser tout entier dans le souffle des mots. C'est ce que semble dire Novarina : « ..notre esprit qui êtes, dites si nous sommes ! [...] Nous voudrions nous aussi maintenant nous dépouiller des mots en parlant. Au secours, éternel, sois présent à ma place ! J'y arrive pas ! »³³. Tendence nouvelle extrême au point de transposer le corps. L'interrogation devient centrale : comment la chair peut-elle se faire esprit ? S'affirmer en s'incarnant ? Selon les personnages novariniens, il faut se dépouiller des mots c'est-à-dire

³³ Valère Novarina, *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 105-106.

faire émerger du vide que constitue le corps, un souffle, une parole de chair. Les items « parole, « matière », gloire », « néant » sont représentatifs de cette thématique. Les représentations du corps qui en émergent paraissent explorer la négation et le vide pour mieux atteindre un corps glorieux devenu de part en part un corps spiritualisé. Corps si présent que son instantanéité correspond quelquefois à son effacement.

Le « corps dominé » donne le sentiment qu'existent des forces, dont les effets sont physiques, contraignant et soumettant chacun d'entre nous. Un tel corps s'inscrit dans l'espace réglementé du travail, suggérant une vision implacable d'un monde économique où se laissent quelquefois deviner la catastrophe et l'auto-dévoration. Les processus impitoyables de la concurrence et de la recherche du profit peuvent y atteindre leur paroxysme. S'y ajoute la sensation d'étouffement et de contrôle sur les corps. D'où les mots de « travail », de « service », d'« argent », de « fonction », de « métier », revenant régulièrement pour évoquer quelque sentiment de soumission « obligée », tout en orientant vers une voie quasi militante de prise de conscience, de dynamisation. La pièce *Hilda* de Marie Ndiaye est à cet égard représentative de cet univers.

4. LA PUBLICATION DES RESULTATS

L'exploitation de ces résultats a, sans doute, été moins satisfaisante qu'elle ne pouvait prétendre l'être initialement, par l'ampleur même de la tâche entreprise. Elle a pu aussi être contestée. Des réticences, en particulier, ont été manifestes à l'encontre d'une telle méthode « accusée » d'introduire une perte possible au niveau du contexte par le seul attachement à la textualité. J'ai pu objecter que l'utilisation de la méthodologie Alceste permettait de considérer l'œuvre comme étant son propre contexte. Certes, je n'ai pas eu l'ambition d'épuiser le sens de celle-ci mais plutôt d'entrer dans le détail des expressions langagières, souligner leur cohérence autant que leur niveau de complexité. Cette dernière remarque définit à la fois l'ambition de cette contribution et ses limites. Aussi est-il possible de conclure que l'utilisation d'une telle méthodologie peut renouveler, en un sens, des perspectives dans le domaine des études théâtrales. Elle ne se substitue pas à d'autres analyses plus classiques,

comme celle que propose l'analyse dramaturgique³⁴. Une telle thèse enfin eût quelques échos outre Atlantique où elle fût publiée sur le site de Cornell University³⁵.

Plusieurs articles s'appuyant sur une telle proposition de lecture d'un corpus dramatique ont pu être publiés dans différentes revues scientifiques. Les résultats obtenus ont pu être également présentés et discutés à l'occasion de différents colloques, suivis de publications des actes de ces mêmes colloques.

a- Une vision d'ensemble

L'un des premiers articles intitulé « Analyse textuelle et littérature dramatique contemporaine : une étude des représentations du corps » a été publié dans un numéro de la revue de synthèse à orientation sémiologique *Degrés*, consacré à la sémiologie du spectacle vivant en 2007. Y était repris l'intérêt d'une telle recherche que j'ai souhaité reprendre de façon systématique dans son ensemble. Pour des raisons prioritairement institutionnelles liées à mon rattachement au laboratoire de recherches théâtrales de l'université de Paris VIII, ce travail s'est aussi présenté comme « rapproché » du courant de « l'ethnoscénologie », discipline définie par Jean-Marie Pradier comme étude des pratiques spectaculaires performatives des divers groupes et communautés culturels du monde entier³⁶. Un argument pouvait, en effet, être avancé : l'ethnoscénologie et ses analogons disciplinaires - anthropologie et dans une certaine mesure les performances studies - reprennent et développent les intuitions de Marcel Mauss selon lesquelles le moindre comportement humain correspond à un savoir corporel organisé et renvoie aux « techniques du corps »³⁷. Tout en mettant l'accent sur l'interdisciplinarité, elles considèrent que l'étude des pratiques spectaculaires ne peut être dissociée de l'examen diachronique et synchronique du rapport au corps dans une société ou une culture données. Il est alors légitime d'estimer que la langue porte en elle les éléments constitutifs d'une « pensée » du corps. Mon analyse permettait de mettre à jour de telles représentations du corps, pouvant émerger dans la littérature dramatique y apporter sa contribution en ce sens. Un autre article paru dans la revue de

³⁴Au même titre que l'utilisation de logiciels comme Hyperbase, Lexico, Spad qui permettent d'analyser de grands corpus et apportent un gain de temps.

³⁵ *Le corps et ses images dans l'écriture dramatique -Une application du logiciel «Alceste »* Thèse publiée en ligne, septembre 2009 sur le site dirigé par Laurent Dubreuil, New York, Romance studies, Cornell University (Ithaca) cf. http://www.einaudi.cornell.edu/french_studies/publications/theses.asp?pubid=4407

³⁶ Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie vers une scénologie générale », in C. Amey, J.-P. Berthet et M. Jimenez (Eds.), *L'oeuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 157.

³⁷ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars -15 avril 1936, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, 1936, p. 365.

sémiologie *Séméion* consacré au corps m'a permis d'énoncer avec davantage de clarté les résultats obtenus. J'ai caractérisé, on l'a vu, les représentations du corps affleurant au niveau textuel du corpus : depuis le corps traversé par la violence, la gradation faisant passer d'un corps organique à un corps glorieux et enfin un corps traversé par le pouvoir socio-économique. Je retiendrai plus particulièrement ici deux catégories, parmi celles précédemment citées.

b- La vision d'un théâtre anatomique

D'autres publications suivirent faisant état de cette recherche qui a pu sembler singulière dans l'univers des études théâtrales donnant une moindre importance aux analyses lexicales. J'y ai privilégié des aspects plus spécifiques de la recherche en choisissant de m'arrêter à l'analyse des univers lexicaux émergeant chez deux auteurs contemporains, s'inscrivant notamment dans les représentations d'un corps anatomique et celui d'un corps glorieux. J'ai ainsi participé à un numéro de la revue *Théâtre/Public* consacré aux dramaturgies contemporaines avec la publication d'un article intitulé « scènes anatomiques du théâtre contemporain »³⁸ où je m'attachais plus spécifiquement à saisir les représentations du corps chez deux auteurs contemporains que sont Philippe Minyana et Valère Novarina, deux auteurs très médiatisés depuis les années 1990 et qui figuraient dans le corpus étudié. Or comme le remarquent Christine Détrez et Anne Simon (2006), dans le domaine littéraire, la reconnaissance médiatique mesurée par les critiques constitue un « indice de la conformité des discours et valeurs reconnus comme légitimes »³⁹. On peut penser qu'une telle observation s'applique à la littérature dramatique contemporaine. Le choix de ces deux auteurs me semblait d'autant plus pertinent qu'ils paraissaient particulièrement révélateurs d'un courant marquant du théâtre aujourd'hui. Au fond ils étaient censés « représenter » leur temps. Rapprochement d'autant plus important enfin que demeure indéniable leur fort intérêt pour le corps. Rappel aussi d'un incontournable réalisme : le corps est d'abord « matière ». Il peut se vivre sous cette forme.

Les représentations d'un corps « de type organique » semblaient communes chez ces deux auteurs. Chez Novarina, les références anatomiques ou physiologiques retiennent tout

³⁸ Scènes anatomiques que j'ai classées dans le corps sensible.

³⁹ Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant/ les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 19.

particulièrement l'attention. Elles induisent une géographie du corps mêlant organes et orifices, humeurs et muscles, comme si l'auteur avait voulu épuiser toutes les possibilités du corps humain et instaurer une nouvelle circulation. Ce corps de type « organique » qui révèle son intérieur est aussi repérable chez Minyana. Cependant chez cet auteur si l'organicité n'est pas oubliée il se mêle aussi au fantastique et à l'imaginaire. Sang, odeurs, sécrétions corporelles semblent acquérir leur propre autonomie et échapper à la simple volonté du personnage tels dans *Volcan* ou *Les Guerriers*. C'est alors un corps qui se répand et se liquéfie qui est donné à voir et s'inscrit dans un imaginaire de la division. Ce corps est aussi soumis à semblable tension chez Novarina puisqu'il livre toute sa machinerie corporelle en révélant ses fonctionnements secrets. Dans les deux cas, le corps « dérangé » paraît échapper à l'emprise de la simple raison et s'inscrire dans l'étrangeté voire traduire une certaine folie.

c- Le « corps dominé »

J'ai choisi de poursuivre l'exploitation des résultats obtenus avec l'analyse lexicale fournie avec le logiciel Alceste en m'arrêtant à la dernière thématique caractérisant un « corps dominé ». Le corps mis en évidence en toute priorité est, sans doute, celui qui peut manifester l'unité d'un sujet, l'affirmation de quelque autonomie. Mais à peine cette affirmation est-elle posée qu'émerge la conscience de la domination et la dépendance. de la concurrence et de la recherche du profit peuvent y atteindre leur paroxysme. S'y ajoute la sensation d'étouffement et de contrôle sur les corps.

Un tel type de répression caractéristique de cette thématique est aussi repérable dans l'univers clos de *La maison des morts* de Philippe Minyana, qui met en scène un univers administratif et répressif digne de Kafka. Il est question d'abandon de poste et le contrôle extérieur sur les corps est à plusieurs reprises clairement campé :

« Mademoiselle soyez persuadée que je ne mets pas en doute votre bonne foi et je comprends parfaitement vos difficultés de santé pour cette raison je vous conseille dans votre propre intérêt de consulter un médecin qui vous remettra sur pied et vous permettra d'être en position régulière tant vis à vis de la sécurité sociale indemnités journalières que de l'USTA congé maladie je vous demande de vous rendre compte que vous êtes en ce moment en situation d'abandon de poste... »⁴⁰

⁴⁰ Philippe Minyana, *La maison des morts*, Paris, Editions Théâtrales, 1996, p. 48

Les pièces analysées relevant de cette dernière thématique liée au corps dominé confirment une image : une emprise sur le corps imposée par le monde extérieur. L'homme ne peut sortir de cet univers et reste englué. Poussé à l'extrême, le corps finit par disparaître, nié dans son intégrité. Chosifié, il devient simple marchandise monnayable sous le regard de l'autre. Ce thème est exprimé de manière symptomatique dans la pièce *Hilda* de Marie Ndiaye⁴¹, avec l'exemple des bonnes. L'intérêt de ce texte est de montrer justement l'envahissement progressif de ce corps par des normes extérieures jusqu'à la domination absolue.

C'est sur ce registre de représentations du corps que j'ai fondé notamment mon intervention au Colloque International *Autour de Marie Ndiaye*, à l'Institute of Germanic and Romance Studies, à l'University of London, en avril 2007, en présence de l'auteure⁴². Un paradoxe s'est d'abord imposé : le corps de Hilda y est systématiquement évoqué, commenté, mais reste totalement absent. Il demeure à jamais invisible, toujours suggéré, comme en creux. Jamais il n'apparaît, alors même que son évocation par les autres personnages sature l'espace. Son corps surtout est « raconté », « rappelé », devenu infinie cohorte de mots comme si son existence même pouvait paraître de « seconde main »⁴³. Hilda nous est décrite uniquement, par défaut, dans les propos de Madame Lemarchand.

Ce corps qui échappe au seul regard existe ici dans la parole des autres comme instrument de travail et d'exploitation. L'examen du lexique utilisé dans la pièce vient corroborer cette impression. Se dégagent principalement trois thématiques corrélées au corps d'Hilda : le travail, l'argent et également la vie privée, l'item « travail » étant d'ailleurs significativement présent comme l'item « argent » qui renvoie plus précisément aux notions de rentabilité, de profit et d'exploitation, voire de mise en servitude. Cette référence à l'argent peut même être perçue comme ressort dramaturgique et induire ce mouvement d'oscillation entre la vie privée et le monde du travail.

Le marchandage est tangible d'emblée. Instillé par Madame Lemarchand, il implique directement le mari d'Hilda puisque Madame Lemarchand ne se contente pas de vouloir rétribuer le travail d'Hilda, ses services, mais moyennant finances, elle entend finalement l'acheter à Franck. La progression est perceptible et le raisonnement implacable car la rémunération n'est pas sans contrepartie : « Hilda me sera acquise absolument, Franck, à ce

⁴¹ Marie Ndiaye, *Hilda*, Paris, Minuit, 1999.

⁴² Marie Ndiaye, auteure entrée au répertoire de la Comédie Française en 2003 avec *Papa doit manger*.

⁴³ Michel Cournot, « L'oppression au quotidien », *Le Monde* 29 octobre 2006.

tarif-là. »⁴⁴. Il ne s'agit plus simplement d'un travail rémunéré mais c'est bien la personne elle-même que l'on monnaie. Madame Lemarchand renforce cette idée lorsqu'elle ira jusqu'à dire : « Hilda est à moi. »⁴⁵. Dans ce monde d'« appropriation », Hilda a définitivement changé de propriétaire. La problématique mise en place rend compte de l'esclavage moderne, toujours à œuvre dans nos sociétés, et de l'exploitation de l'homme par l'homme, du « sans grade » par « le nanti ».

Les propos de Madame Lemarchand nous enjoignent à concevoir l'argent comme instrument de domination. En effet, il prend la valeur de contre-partie lorsque celle-ci paie Franck pour le dédommager de l'absence de sa femme. Cependant, l'ambiguïté fondamentale de la transaction apparaît : l'argent donné à Franck n'est finalement qu'un stratagème destiné à le conduire à la perte d'Hilda, à son renoncement. Hilda ne rentrera plus à son domicile et n'aura plus de vie personnelle totalement dévouée à sa maîtresse. Les demandes répétées de Madame Lemarchand parviennent à briser la résistance de Franck. Ce n'est qu'un leurre d'autant plus fort que Hilda finira par ne plus exister et disparaître aux yeux de tout possesseur : Hilda est réduite à l'état de chose consommée et toute vitalité semble la quitter. A la fin de la pièce, Madame Lemarchand finira par conclure : « Il n'y a plus d'Hilda »⁴⁶.

A cette « mise en mots » du corps ainsi explicitée dans nombre d'articles s'est ajoutée une nécessaire prise en compte d'une plus grande complexité : celle d'une mise en « corps » inséparable d'une mise en espace.

Une lente prise de conscience s'est opérée dans mon travail. Elle a porté sur la certitude que je ne pouvais m'en tenir au seul discours. La parole est plus complexe que les mots. Elle a une force. Cette certitude amorçait une de mes réorientations.

D'autant qu'il ne faut pas oublier que le texte théâtral n'est pas seulement lu mais il est parlé, il est aussi « situé », ce qui lui donne inévitablement un versant particulier. Comme s'interroge Michel Corvin : « Comment, alors, peut-on *voir* les mots? »⁴⁷. Une réponse est apportée : cette opération devient possible si l'on transforme les mots « en éléments sensibles, c'est à-dire en voix et en corps mouvants »⁴⁸. Michel Corvin ajoute encore : « ce que, à la

⁴⁴ Marie Ndiaye, op. cit. p. 24., p. 22.

⁴⁵ Marie Ndiaye, Ibid., p. 80.

⁴⁶ Marie Ndiaye, op. cit. p. 23, p. 88.

⁴⁷ Michel Corvin, « Pour une réception musicale du théâtre contemporain », Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, n° 83, 2008, p. 126.

⁴⁸ Michel Corvin, Ibid.

suite de Novarina, on pourrait appeler ‘la théâtralité respiratoire de la page’ »⁴⁹. La voix prend alors le relais rendant tangible pensées et affects. Elle apporte une sorte de traduction métaphorique de ce qui se trouve généralement au centre du théâtre occidental à savoir l’exposition d’un conflit interne ou externe. La parole se fait alors véritable action. Cette fonction du logos comme praxis n’est pas neuve, une telle vision atteste d’un héritage. Elle a été déjà mise en évidence notamment par Roland Barthes lorsqu’il évoquait *Phèdre*, la tragédie de Racine :

« Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. c’est ici l’être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l’enjeu tragique est ici moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l’amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l’épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste. »⁵⁰

Parler c’est agir avait déjà souligné l’abbé d’Aubignac au XVII^e siècle et l’action scénique traduite en paroles, est alors « la métaphore d’une action qu’on ne verra pas »⁵¹. Passer des mots, à leur profération, leur incarnation et à leur action sur un plateau de théâtre tel a été le renversement de paradigme illustrant ma recherche

5. LE CORPS, LIEU DE PRATIQUES

Un tournant important dans ma recherche est lié à la fois à la fréquentation du séminaire de Georges Vigarello et à ses recherches liés au corps dans une perspective historique ainsi qu’à mon rattachement au Centre Edgar Morin (EHESS/CNRS)⁵² depuis décembre 2006, en tant que chercheuse associée. Le Centre Edgar Morin, actuellement dirigée par Evelyne Ribert sociologue (CNRS), est l’une de trois équipes fondatrices de l’institut interdisciplinaire d’anthropologie du contemporain IIAC. Elle constitue une unité de recherche de l’EHESS associée au CNRS (UMR 8177). Les points forts de ce laboratoire renommé sont déjà sa transdisciplinarité, comme sa recherche de l’innovation méthodologique ou encore ses approches comparatives transculturelles. Le laboratoire publie la prestigieuse revue *Communications* pour laquelle j’ai dirigé et codirigé deux numéros. Les intitulés de ses axes de recherche sont clairement identifiables et s’inscrivent dans le programme de l’Institut

⁴⁹ Michel Corvin, Ibid.

⁵⁰ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, p. 115.

⁵¹ Michel Corvin, op. cit. p. 24.

⁵² Ce centre était nommé auparavant CETSAN (Centre d’Etudes Transdisciplinaires. Sociologie, Anthropologie, Histoire).

interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC UMR 8177) de l'EHESS. S'y relèvent plusieurs axes de recherche notamment ceux liés aux thématiques « corps, individu, société » ; « l'alimentation », du biologique au social ; « mémoire, identités, générations », « territoire, patrimoine. ». Mes travaux et publications ont été prises en compte avec ceux de l'ensemble de ce laboratoire d'excellence pour l'évaluation AERES à deux reprises. La convivialité scientifique dans ce laboratoire est très forte ainsi que l'écoute vis à vis d'initiatives de jeunes chercheurs.

La fréquentation de ce laboratoire a sans doute participé à certaines des mes réorientations effectuées après la thèse. Elles tiennent d'abord à la manière d'étudier le corps. Celui-ci y est étudié, par des chercheurs comme Claude Fischler, Marie-Christine Pouchelle, Georges Vigarello, comme « lieu » de discours mais aussi comme « lieu » de pratiques. Or dans ce dernier cas, il est autant approché par les mots censés traduire les actes, les sensations, les représentations, que par la saisie la plus concrète de la matérialité des pratiques elles-mêmes. Ces dernières sont du coup étudiées à travers une variété de sources telles que les images, les objets, les traces matérielles, les emplacements, les dispositifs techniques. Un vaste univers de repères s'ouvre alors, porteur de sens au-delà du langage lui-même.

Quelques exemples méritent d'être évoqués. Marie-Christine Pouchelle, travaillant sur les relations existant dans les salles d'opérations, montre que les échanges entre les acteurs, leur hiérarchie, leurs dépendances, peuvent changer du tout au tout selon les procédures techniques utilisées : la présence d'un échange vidéo avec l'extérieur, en particulier, peut relativiser l'autorité du chirurgien « exécutant » en privilégiant l'expertise étrangère ; de même, le recours à certaines données de mesure peut accroître l'importance d'acteurs jusque-là étrangers à la salle d'opération et devenus « concurrents » potentiels du chirurgien⁵³. Autant de changements de gestes, de pratiques, de représentations, totalement étrangers au discours, exclusivement issus des pratiques et pourtant décisifs. Claude Fischler, travaillant sur les relations au sein des repas, montre que celles-ci peuvent totalement changer avec l'apport nouveau de modes de cuisiner. L'existence de plats tout faits, a par exemple eu des conséquences sur la sociabilité familiale en offrant de nouveaux choix, la possibilité par exemple d'adopter des consommations individuelles séparées de la famille ou du groupe⁵⁴. Changement fondamental de pratique ici encore en dehors de toute indication langagière ou discursive. Georges Vigarello, travaillant sur l'attitude physique, le port, son apparence montre comment, bien en deçà des mots, sans aucun commentaire quelquefois, sans parole

⁵³ Voir, Marie-Christine Pouchelle, *Essais d'anthropologie hospitalière*, Paris, S. Arslan, 2003.

⁵⁴ Voir, Claude Fischler, *L'omnivore, le goût, la cuisine et le corps*, Paris, O. Jacob, 2001.

autrement dit, mais avec une remarquable éloquence d'image et d'expression, la silhouette bascule de repères à plusieurs reprises avec l'histoire. Un seul exemple peut le montrer : le profil recomposé au début du XIX^e siècle. Le modèle physique de l'aristocratie, en France, y est subverti. Celui de l'homme surtout : non plus l'avancée du ventre, par exemple, épaules repoussées en arrière évoquant quelque hauteur « noble », mais le buste droit, densifié, ceinture retenue et comprimée, évoquant quelque détermination « bourgeoise ». Non plus l'honneur dans un profil arqué, mais la vigueur dans un tronc renforcé : moins d'arrogance sans doute, plus d'efficacité. L'apparence physique est métamorphosée. Tenue ouvertement active, l'ampleur du buste se déploie en signe de force et de capacité. Tout a changé avec ce début du XIX^e siècle, tout sépare la redingote nouvelle, par exemple, du pourpoint traditionnel : les aplombs, les lignes, la verticalité. Les épaules s'étoffent en revers démesurés. La poitrine surplombe un ventre étranglé. Ce qui bouleverse l'enseignement du modèle physique : les préceptes édictés dans les salles de danse, dans les salles d'armes, dans les gymnases, et même dans les salles de classe. Ce qui donne à la poitrine une importance sans égale jusque-là, conduisant à inventer mille mouvements pour mieux la développer. Ce qui confirme aussi, à sa manière, combien étudier l'attitude peut conduire à mieux étudier un univers culturel et mental, son épaisseur, ses spécificités, ses changements⁵⁵. Le tout sans faire nécessairement référence aux mots censés traduire de tels changements. J'ai tenté, quant à moi, de faire exister cet intérêt pour les pratiques dans mes recherches qui ont suivi. Le théâtre me paraît en être un exemple remarquable.

Une autre préoccupation de ce laboratoire a contribué à mes orientations : l'intérêt pour l'histoire. Celle-ci permet de suivre des engendremens, de comprendre des contextes, de saisir des ensembles culturels révélateurs de fonctionnements collectifs et mentaux. C'est sans doute ce qui m'a conduite à étudier un théâtre déjà loin de nous, celui de Jules Verne, et pourtant combien éclairant pour mieux comprendre les limites du plateau lui-même lorsque ce qui doit être « montré » excède de toutes parts le langage et la représentation. Moment clé enfin que ce théâtre de Jules Verne, qui peut faire mieux comprendre aussi l'immense originalité de ce que le cinéma a apporté.

⁵⁵ Voir Georges Vigarello, *La silhouette, naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

Chapitre 2

Spectacularité et pratiques performantielles

1. THEATRALITE ET PERFORMANCES

En 2006, peu après mon intégration au Centre Edgar Morin, Georges Vigarello me proposa de diriger un numéro de la revue *Communications* consacré à la question du théâtre aujourd'hui. Pour la validation du projet défendu devant le comité de rédaction, j'évoquais la possibilité d'un numéro croisant les difficultés actuelles rencontrées pour la création de spectacles, les désenchantements et désengagements du politique, la fréquentation en baisse des théâtres et pourtant l'extraordinaire vitalité sans cesse renouvelée du côté des scènes, un « goût pour le théâtre » partagé par les jeunes générations. A partir de cette contradiction apparente, je choisis de croiser les réflexions, m'appuyant tant sur l'avis de praticiens, d'artistes, que sur les paroles de chercheurs. Il s'agissait d'établir une sorte d'état des lieux questionnant ce qui fait finalement « théâtralité » aujourd'hui et les limites apportées à ce concept.

Un autre argument plaidait en ma faveur : jamais un numéro de la revue *Communications*, revue créée à l'automne 1961 par Georges Friedmann, Roland Barthes et Edgar Morin, n'avait été consacré à ce sujet.

Le numéro conçu fût basé à la fois sur des entretiens et des articles. L'ensemble des textes interrogeait la situation du théâtre tant dans une perspective économique et politique que dans sa réception et dans ses pratiques. La réflexion mêlait à la fois des artisans de la scène comme Didier Bezace, Patrice Bigel, Robert Cantarella ou Philippe Minyana et des chercheurs comme entre autres Robert Abirached, Christophe Triau, Emmanuel Ethis, Marie-Christine Lesage ou Daniel Urrutiaguer. La direction de ce numéro fut riche d'enseignements et de rencontres.

J'y formulais une hypothèse. Fait social, spectacle, événement, le théâtre a changé comme a changé la culture et a évolué notre monde. Il a changé plus encore, une fois prise en compte la présence croissante d'autres formes de spectacles comme le cinéma, la télévision ou le show-biz. La thématique globale du numéro se fondait bien sur le constat initial d'un théâtre en crise. Certains résultats d'enquêtes ou de sondages paraissaient le souligner à cette période indiquant une érosion incontestable du public ou des publics de théâtre. Cette forme de spectacle ne semblait plus occuper une place centrale dans la vie collective. Aucune surprise pourtant, cette crise du théâtre se décline de manière récurrente au XX^e siècle. Le théâtre y est

régulièrement décrit comme un art moribond : « Pour nombre de nos contemporains, le théâtre est devenu chose surannée »⁵⁶.

De nombreux facteurs concourent à cette désaffection. Daniel Urrutiaguer le montrait dans un des articles de la revue, soulignant, le désengagement progressif de l'Etat dans la mise en place de ses politiques culturelles et partait de l'idée d'un « désenchantement des mondes du spectacle vivant »⁵⁷. Plusieurs facteurs seraient, à vrai dire, en cause selon Urrutiaguer avec la multiplication de projets exploités de façon plus brève, la fragilisation des intermittents dûe au nouveau régime d'assurance chômage ou encore, également, les relations souvent tendues entre les compagnies en quête de subventions et les institutions.

Plus largement ce numéro permettait de faire un bilan de la situation actuelle du théâtre. D'où ce constat selon lequel un idéal aussi l'a emporté durant longtemps, une visée politique tendant à justifier les interventions publiques : réduire les « inégalités socio-démographiques de fréquentation des équipements culturels »⁵⁸. A l'origine, une double préoccupation a, de fait, longtemps dominé elle-même héritée de l'après-guerre : « démocratiser et décentraliser »⁵⁹. Ce sont ces exigences qui ont justifié la création d'un ministère chargé des affaires culturelles. Elles ont sans doute perduré depuis 1959. Au fond une conviction est demeurée : celle que « les biens culturels et les oeuvres d'art appartenaient à l'ensemble du peuple »⁶⁰. Ce mythe de « la démocratisation artistique » est un mot d'ordre qui a sans nul doute guidé le théâtre subventionné jusqu'en 1968. Depuis, les politiques culturelles engagées ont relevé ce défi sans y parvenir tout à fait. A une crise idéologique remettant en cause les fondements même du « théâtre public » s'est ajouté une mise en crise du cadre institutionnel⁶¹. Robert Abirached a pu déplorer un certain essoufflement voire un « déclin »⁶² du service public, depuis les années 1993.

A ce désengagement du politique s'ajoute aussi un partage des publics : tous les citoyens n'ont pas accès à la culture de la même façon. La crise économique a sans doute renforcé des inégalités déjà existantes. D'où ce paradoxe montrant que la présence du public n'est pas nécessairement en recul, et la nécessité aussi d'étendre l'objet « théâtre » à celui de

⁵⁶ Christian Biet ; Pierre Frantz, « Présentation », *Critique [le théâtre sans l'illusion]*, 699-700, 2005, p. 569.

⁵⁷ Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant », Revue *Communications*, [Théâtres d'aujourd'hui], n° 83, 2008, p. 14.

⁵⁸ Daniel Urrutiaguer, *Ibid*, p. 13.

⁵⁹ Robert Abirached *Le théâtre et le prince. II. Un système fatigué 1993-2004*, Arles : Actes Sud, 2005, p. 20.

⁶⁰ Robert Abirached, *Ibid*.

⁶¹ On peut lire en ce sens l'ouvrage de Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, l'Entretiens, 2013.

⁶² Robert Abirached, « Le théâtre, service public : les avatas d'une notion », in *Le théâtre et le prince. II*, *Ibid*, p. 126.

« spectacle vivant » : souligner que se diversifie ce qui est donné à voir et que d'autres formes artistiques concurrencent les représentations « traditionnelles ». L'enquête d'Olivier Donnat concernant les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique indique une très légère évolution du comportement culturel. Il part cependant d'un constat initial : « La moitié des Français (51%) n'ont assisté en 2008 à aucun spectacle vivant dans un établissement culturel au cours des douze derniers mois ». ⁶³ Un léger frémissement semble se dessiner : « Même si l'ampleur très faible des évolutions oblige à la prudence, il semble bien que la fréquentation de type exceptionnel ait progressé au cours de la dernière décennie : le spectacle vivant serait parvenu à toucher une frange de nouveaux spectateurs tout en perdant une petite partie des spectateurs réguliers » ⁶⁴. Si l'on s'appuie sur de plus récentes données, les entrées dans les théâtres nationaux semblent en constante progression : passant d'un total de 437057 entrées en 2004-05 à 593383 entrées en 2012-2013 ⁶⁵. Une légère avancée est à nouveau constatée en terme de fréquentation dans les Centres dramatiques nationaux et régionaux passant de 1 176 794 entrées en 2006-07 à 1 245 493 en 2012-13 ⁶⁶. C'est le cas encore des scènes nationales où l'on passe de 1830 703 entrées payantes en 2004-05 à 2077 336 en 2011-12 ⁶⁷. En revanche, si les théâtres privés parisiens enregistrent davantage de fluctuations, les chiffres avancés démontrent une incontestable stabilité avec 2915 milliers entrées en 1982 et 2974 milliers d'entrées en 2012 ⁶⁸. Ces chiffres ne constituent qu'un indice et semblent assez fluctuants, peut être faut-il les replacer aussi dans un contexte particulier : celui d'une crise économique, d'une crise politique, et peut être d'une crise culturelle également. C'est ce que suggérait un article de Jean-Pierre Stroobants paru en novembre 2013 : « une enquête de la Commission européenne publiée le 4 novembre démontre que les Européens vont moins au spectacle, fréquentent moins les musées et lisent moins de livres qu'en 2007. Et qu'à peine 38 % d'entre eux, désormais, pratiquent une activité comme la danse, le chant ou la photographie » ⁶⁹.

Reste aussi qu'une partie de la population, celle là même qui est défavorisée et touchée par l'exclusion ⁷⁰ ne peut accéder aux équipements culturels, le théâtre n'est que rarement

⁶³ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008. » p. 9. *culture études* 2009-5, cf. www.culture.gouv.fr/deps rubrique « publications ».

⁶⁴ Olivier Donnat, *Ibid.*, p. 40.

⁶⁵ Données consultables sur le site http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine_Cultural-statistics/Theatre-et-spectacles/%28language%29fre-FR.

⁶⁶ Données consultables, *Ibid.*

⁶⁷ Données consultables, *Ibid.*

⁶⁸ Données consultables, *Ibid.*

⁶⁹ Jean-Pierre Stroobants, « Les Européens boudent la culture », *Le Monde*, 16 novembre 2013.

⁷⁰ Robert Abirached, *op. cit.* p. 30, pp.34-35.

gratuit ou accessible en terme de budget⁷¹. D'autres facteurs s'y ajoutent encore comme le rejet de la culture par une partie de la jeunesse qui peut refuser tradition et transmission car elle n'en reconnaît plus les valeurs et privilégie d'autres manières d'être dans un monde de flux où tout va très vite, dans un contexte où « la société des écrans », pour ne pas dire « l'écran global », prime⁷². Internet, les vidéos, les consoles peuvent installer une concurrence imparable.

Pourtant, et c'est bien le paradoxe, le théâtre regorge aussi de vitalité si on se situe du côté des praticiens. Ce que montrait, le plus clairement, leur participation au numéro de *Communications* évoqué ici-même. Il existe une augmentation de l'offre quant aux spectacles proposés. Les compagnies du spectacle vivant regorgent d'inventivité. Une grande diversité de formes esthétiques « hybrides » surgit : certaines d'entre elles se font « nomades » et peuvent s'inscrire dans une forme de « spectacle » de rue.

Nombre de compagnies poursuivent alors cette quête « utopique », mêlant exigence esthétique et recherche de « démocratisation des publics ». Elles visent à mettre le « spectacle » à la portée de tous et par là même, à toucher d'autres publics que ceux qui sont habituellement sensibles à ces formes artistiques, insufflant une nouvelle dynamique. Des pistes inédites sont explorées telle celle initiée par la Compagnie *Les Souffleurs* à Aubervilliers, mettant en œuvre de véritables « commandos poétiques ». Les artistes investissent ainsi les rues en France et dans le monde entier, convaincus qu'il y a une véritable urgence à « réintroduire de la durée dans le temps »⁷³. Ils se livrent à un étrange manège. Tout habillés de noir, les artistes chuchotent à l'oreille des passants, à l'aide de cannes creuses (les rossignols)⁷⁴, des poèmes. Comme l'indiquait, *The Washington Post* en mars 2014, « it's not a « show »⁷⁵ ici nulle scène, ni billet d'entrée mais un événement qui ne ressemble à aucun autre, un moment de partage très ténu mêlant étroitement privé et public.

D'autres explorations ont lieu à l'initiative, par exemple, d'un directeur de troupe, et sont rendues possibles dans un endroit particulier. Ce sont parfois ces lieux culturels inscrits dans

⁷¹ D'où sans doute d'autres postures et d'autres formes de cultures émergentes qui rassemblent comme c'est le cas lors de la nuit des musées dans les différentes villes, les nuits blanches dans les capitales où tout est offert à la déambulation.

⁷² Voir Olivier Mongin, « Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans », *Revue Communications*, [Théâtres d'aujourd'hui], n° 83, 2008, p. 229 et le numéro spécial de la revue *Esprit* « La société des écrans et la télévision », mars-avril 2003 ; Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Ecran global*, Seuil, 2007.

⁷³ <http://www.les-souffleurs.fr/html/pframepresse.htm>

⁷⁴ Les rossignols sont des tubes en carbone, en fibre de verre et en carton. La longueur d'un « rossignol » est d'environ 1m80r

⁷⁵ *The Washington Post*, « Teater review « France's Les Souffleursbring inspired interludes to World Stages festival, 31 mars 2014. .

des quartiers populaires fragilisés et paupérisés qui sont porteurs d'initiatives et font entendre le théâtre différemment. On peut songer au travail du metteur en scène Gwenaël Morin au laboratoire d'Aubervilliers, qui a fait le pari durant l'année 2009 de jouer tous les jours six pièces classiques du répertoire, mettant en place un « Théâtre Permanent ». Au programme se trouvaient successivement *Lorenzaccio* (janvier-février), *Tartuffe* (mars-avril), *Hamlet* (mai-juin), *Bérénice* (juillet-août), *Antigone* (septembre-octobre). Les spectateurs -comme j'ai pu l'expérimenter - étaient conviés le matin à des ateliers, aux répétitions l'après-midi et le soir aux représentations. Le tout était gratuit : « nous voulons affirmer dans la ville un point d'engagement, un point d'énergie et un point de sens »⁷⁶ expliquait Morin. Le théâtre devient un acte qui engage autant « celui qui donne à voir, que celui qui s'est 'constitué spectateur' ».⁷⁷ Au fondement de ce pari, une expérimentation : « voir ce que le théâtre peut transformer dans la vie quotidienne d'un quartier »⁷⁸. Sortir les textes de théâtre de l'édifice « théâtre », c'est aussi le pari d'Olivier Py à la même période, présentant aux lycées, aux associations de quartier, aux comités d'entreprise et aux lieux d'art non spécifiquement dédiés au théâtre, un spectacle conçu à partir des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Olivier Py y verra aussi le moyen de redonner du sens à « cette expression de théâtre populaire »⁷⁹.

D'autres expériences fructueuses sont menées en banlieue parisienne ou en région. Il faut encore citer celle menée par Patrice Bigel à Choisy le Roi dont l'article dans le numéro de *Communications*, cité ici même, s'est avéré être un des plus « illustratifs ». Le travail de sa compagnie *La Rumeur* est lié indissociablement à un site, l'Usine Hollander, une ancienne tannerie devenue un « lieu de fabrique artistique ». Issue initialement du courant du théâtre-danse des années quatre-vingt, la compagnie dirigée par Patrice Bigel a choisi à travers des expérimentations diverses mêlant, danse, musique, vidéos et installations scénographiques de toucher de plus larges publics. Le projet mêle des formes de spectacle situées quelquefois aux marges du théâtre comme il tente de mêler les publics. La volonté d'ancrer la pratique dans un territoire urbain et « banlieusard » précis répond aussi initialement à un désir : « l'envie d'enrayer la routine professionnelle, un besoin d'engagement fort, la nécessité de toucher d'autres publics »⁸⁰. Cela pourrait rejoindre, d'une certaine manière, les aspirations d'un Jean Vilar dans les années 50, lorsque celui-ci sonnait le glas de l'élitisme bourgeois. Le travail de la compagnie va jusqu'à inventer son propre public en explorant ainsi des pistes artistiques

⁷⁶ René Solis, « Un an de théâtre brut aux Laboratoires d'Aubervilliers », *Libération*, 10 janvier 2009.

⁷⁷ Claire Darfeuille, « Bonjour voisin(e) ! », *Libération*, 11 janvier 2009.

⁷⁸ Fabienne Darge, « Quartiers sensibles au théâtre », *Le Monde*, 21 février 2009.

⁷⁹ Fabienne Darge, « Eschyle hors les murs grâce à Olivier Py », *Le Monde*, 21 février 2009.

⁸⁰ François Devinat, « Théâtre de quartiers. Enquêtes sur les créateurs qui travaillent avec les habitants », *Libération*, Samedi 8 et Dimanche 9 novembre 1997, p. 30.

différentes telle également la participation conjointe de professionnels et d'amateurs⁸¹. L'Usine Hollander confirme ainsi être un lieu de formation où sont dispensés des stages en direction des professionnels et en direction de jeunes et de groupes d'amateurs, notamment en liaison avec l'association Théâtre au Pluriel et du ministère de l'éducation. Une telle initiative peut avoir pour effet l'insertion dans le tissu social. J'en ai pour preuve un exemple personnel : j'ai eu la surprise de retrouver lors d'un spectacle de la compagnie un de mes anciens étudiants de l'Université d'Evry qui, par difficulté, avait choisi d'arrêter ses études et se résignait à travailler au « Buffalo grill ». A la suite d'un stage avec la compagnie La Rumeur, Patrice Bigel touché par sa virtuosité a décidé de lui donner sa chance en tant que danseur et l'intègre depuis à tous ses spectacles. Pourtant les difficultés à maintenir de telles expériences sont manifestes. Patrice Bigel a rappelé la pression qui s'exerce actuellement sur la création théâtrale, les lois du marché y sont prépondérantes. Les productions sont soumises plus que jamais aux exigences de rentabilité et aux attentes financières. Le travail de l'artiste consiste alors avant tout à résister :

« Le théâtre doit être le lieu privilégié d'expérimentation et d'innovation. Au théâtre, tout commence quand le messenger, porteur d'une grave nouvelle, se met à bégayer, troublé par l'importance de sa mission. À cet instant surgit une vérité très forte dans l'obstination qu'il met à vouloir, malgré tout, exercer sa fonction »⁸².

Sans doute les limites d'un tel modèle de production ne peuvent manquer de se dessiner : il constitue un modèle local, inscrit dans un lieu atypique qui a du mal à être exporté. Les spectacles de la compagnie La Rumeur sont subventionnés par le Ministère de la Culture et le conseil général du Val de Marne mais la compagnie rencontre des difficultés quant à la diffusion et la programmation de ses spectacles dans d'autres lieux et pour d'éventuelles tournées.

Les Centres Dramatiques Nationaux ont leur part aussi dans cette recherche de renouvellement des publics. On peut citer le travail remarquable de Didier Bezace, qui lui aussi a publié un article majeur dans le numéro de *Communications* évoqué ici même. J'avais vu à Avignon sa mise en scène de *Pereira prétend* d'Antonioni Tabucchi au Cloître des Carmes en juillet 1997, pièce qu'il a repris au CDN d'Aubervilliers alors qu'il commençait son mandat de directeur. Je revis cet homme affable pour préparer l'article de la revue puis quelques années plus tard pour une enquête sur les acteurs où j'appris qu'il avait fait des

⁸¹ Maïa Bouteillet, « Cinq troupes atypiques tournent en banlieues. La java des bannis de la scène », *Libération*, vendredi 21 avril 2000, p. 41.

⁸² Patrice Bigel, « le messenger qui bégaie » cf. <http://www.compagnielarumeur.com/compagnie.php>

études de théâtre à Censier avant d'y enseigner quelques temps. Ce qui m'intéressait c'était sa façon de diriger cette immense machine à Aubervilliers et son souci de répondre aux ambitions d' « un théâtre populaire » qui prend sans doute un sens plus aigu encore dans des banlieues défavorisées. Le théâtre y devient selon Bezace « un espace de liberté et d'imaginaire planté au cœur de la vie des gens, un outil de lutte pour les citoyens, l'expression d'une dignité républicaine qui n'est pas toujours respectée dans d'autres domaines »⁸³.

Au-delà de toutes les aspirations communes partagées par les praticiens évoqués il reste toujours le souhait de proposer un théâtre accessible à tous, comme celui de vouloir vivre « ensemble », dans la cité. Projet politique ou simple utopie qui passent par l'éveil des consciences.

2. LA PERFORMANCE :

Passer du théâtre à la performance s'imposait comme une évidence. Le point de départ de ma réflexion partait d'un constat : celui de l'envahissement de tous les domaines par la performance. Il faut être « performant » paraît le leitmotiv rencontré tant dans le monde du travail, dans une entreprise, que dans la vie sociale ou amoureuse. Cette véritable injonction voire cet impératif dans notre monde post-moderne est prégnante. Elle se retrouve encore dans le domaine économique et dans celui du sport⁸⁴. Or le culte de la performance met en avant l'idée de dépassement de soi et d'efficacité et se développe également sous le mode du spectaculaire. Le mot de performance s'est imposé également dans le monde de l'art comme dans celui des pratiques les plus diverses. Il est porté sans doute par un contexte particulier : celui de la productivité, de l'innovation, voire de l'informatisation⁸⁵. C'est un versant particulier du thème, en revanche, qui s'est imposé dans les arts du vivants : non pas la performance au sens de « dépassement de soi », de record, ou de « mieux », mais la performance au sens de « faire par soi », d'effectuer un « acte », une « création » et de le montrer. Autrement dit : s'exposer « faisant ». Ce qui confirme l'importance donnée à la réalisation, mais aussi l'importance donnée au fait de faire soi-même, imposer sa propre

⁸³ Didier Bezace, « Un espace de liberté et d'imaginaire », Revue *Communications*, [Théâtres d'aujourd'hui], n° 83, 2008, pp. 131-132.

⁸⁴ On peut lire en ce sens la publication d'Olivier Lenoir (dir.), *Pour une éthique de la performance*, Paris, L'Harmattan, 2013.

⁸⁵ Voir D. Foray et J. Mannesse (dir), *Innovation et performance, approches interdisciplinaires*, Paris, EHESS, 1999.

individualité, mais encore, enfin, la faire triompher en l'exposant. L'acte autrement dit prime sur la parole, le sujet prime sur ce qui lui est traditionnellement imposé, la « monstration » prime sur l'effacement ou l'anonymat. L'ascendance que l'on accorde aujourd'hui à ce phénomène est à rapprocher des déplacements majeurs de culture et d'idées en particulier, la prise en compte du pragmatisme, de l'expérience renversant le paradigme idéaliste ancien. Le privilège incontestable est donné au faire, ce qui transforme les perspectives épistémologiques et plus largement culturelles.

a- Définition

Si l'on cherche à caractériser le sens du mot performance, un premier sens apparaît, celui que tout le monde connaît et que le Dictionnaire *Le Robert* définit de manière immédiatement saisissable : « réalisation d'un record ou d'un exploit ». Ce qu'Alain Ehrenberg développe clairement : cette exigence toute actuelle, selon lui, d'être « constamment » au meilleur de soi. L'enjeu, dans ce cas, ne serait rien d'autre que l'atteinte d'une issue maximale, en fonction même d'un résultat projeté. D'où cette présence toujours plus fréquente dans notre univers économique, social, culturel, des comparaisons entre les « niveaux de performance », ou ces tentatives d'établir des « indices de performance », comme celle d'établir des « records » et d'en dresser les tableaux : le « meilleur », autrement dit, comme principe d'existence et de reconnaissance.

Il est un autre sens, moins connu sans doute, moins diffusé aussi, dont l'impact conquiert une place toujours plus marquante dans nombre de nos horizons quotidiens. Ce sens en « ascendance » est défini, bien sûr aussi, par le Dictionnaire *Le Robert* : il s'agit de l'acte d'« accomplir », celui de « faire », d'« exécuter ». C'est le versant strictement matériel d'une action. Rien d'autre, dans ce cas, que le thème concret et unique de « l'accomplissement » : aucune prise en compte de gradation ou d'échelle, aucune distribution du meilleur ou du mauvais, seul existe le fait de réaliser, seul existe l'épaisseur quasi physique d'une mise en acte. Le mot anglais « performance » le dit plus spécifiquement encore : « The act of performing, execution, accomplishment » (Webster's Dictionary). Ce sens ne saurait être négligé dans l'absolu, révélant l'intérêt possible porté aux préoccupations opérationnelles, rappelant l'attention plus particulièrement anglo-saxonne centrée sur le pragmatisme, l'efficacité, l'engagement dans les choses et le concret.

Jean-Marie Pradier rappelle paradoxalement combien l'utilisation du terme « performance », a rencontré, dans les études théâtrales, une résistance quasi-théorique : « Voici quelques décennies, si le mot performance était devenu d'usage courant chez les plasticiens et les danseurs, seul le substantif « *performer* », prononcé *performeur* circulait en France dans les études théâtrales. Encore avait-il un caractère quasi-initiatique dans la mesure où, considéré comme un américanisme un peu affecté, il vous identifiait en tant que Grotowskien »⁸⁶. À l'origine, Grotowski avait choisi ce lexème, celui de performer, plus adéquat selon lui à définir l'être en action. Il s'agissait ici d'envisager l'action comme bien réelle et non simulée. Cette préférence marquée pour des termes comme « *doer* », « *actuant* », « *performer* », était destiné avant tout à indiquer sa rupture. Grotowski souhaitait ainsi se « débarrasser des liens qui assujettissaient les mots 'acteur' et 'comédien' au théâtre de la tradition européenne, entortillés à ses yeux dans de désuètes façons »⁸⁷. L'enjeu était celui d'une distance jugée nécessaire à l'égard de la présence systématique du récit, de la représentation, du discours.

C'est bien ce second sens du terme « performance » comme action qui s'est imposé ici au théâtre, de manière relativement récente, indiquant de la même manière une distance face à la tradition avec notamment un glissement vers de nouvelles formes de théâtres où le texte n'est plus conçu comme l'élément central. Il faut donner davantage de « jeu au théâtre », favoriser la présence corporelle, « magnifier » le fait de « réaliser » : c'est bien ce que clame toute une nouvelle génération de jeunes metteurs en scènes, indiquant par ce geste, leur désir de prise de distance face à l'héritage de leurs aînés⁸⁸. Le mot s'est alors non seulement imposé, il s'est insensiblement banalisé, régulièrement évoqué, jusqu'à apparaître quelquefois comme étant à l'essence même du jeu⁸⁹. L'intérêt indéniable est ici d'aiguiser l'attention vers la part physique du spectacle, son versant le plus charnel.

Pourtant, si le récent intérêt pour le lexème « performance » est repérable, son sens même peut induire un premier brouillage, malgré son apparente familiarité, entre les frontières du monde du travail et celui de l'art, par exemple. Il peut induire d'autres brouillages encore, beaucoup plus profonds, touchant au sens même du projet théâtral. C'est qu'en soulignant le versant de l'« acte », en privilégiant l'effectuation matérielle, l'extrême engagement du corps, la performance concurrence le discours, sa logique, son développement. Elle rivalise

⁸⁶ Jean-Marie Pradier, « La performance ou la reconnaissance de l'action », *Revue Communications*, n°92, 2013, p. 278.

⁸⁷ Jean-Marie Pradier, *Ibid.*, p. 279.

⁸⁸ « Dynamiter le théâtre, disent-ils », *Le Monde*, 3 septembre 2014.

⁸⁹ Florence Dupont, « *Facere ludos*. La fonction rituelle et l'écriture du texte dans la comédie romaine: un exemple, le pseudolus de Plaute », *Colloque international*, Genève, 27-29 novembre 2003.

avec la parole, jusqu'à parfois la dominer, voire l'annuler. Ce qui peut, dans une certaine mesure, toucher au sens de ce qui est développé et montré, laisser une ambiguïté sur l'interprétation possible du jeu. D'autant que ce dernier sens, identifiant la performance comme action, et seule « action », s'est encore « affirmé », orienté délibérément vers la « réalisation » artistique. Il faut retenir, en tout premier lieu, le versant le plus « brut » de l'acte de création, sa singularité la plus aiguë, son immédiateté la plus étroite. Ce qui peut, au bout du compte, mettre en danger la notion même de théâtre, au bénéfice d'une monstration n'existant que sur l'instant, sans ascendance ni avenir, sans parole qui l'oriente ou la supporte.

Sans doute faut-il voir dans cette inscription de la performance un tournant caractéristique des formes artistiques proposées sur les scènes contemporaines qui se situent désormais dans l'entre-deux du « théâtre » et du « performatif », dans les marges : discours d'un côté, simple et « brute » corporéité d'un autre. Cette dualité enregistre, comme le note Josette Féral, « une mutation profonde de la scène contemporaine »⁹⁰. Ce changement des pratiques s'accompagne corrélativement de nouvelles interrogations théoriques dans le champ des études théâtrales. Ce concept clé de « performance » émergé dès les années 1980, y est alors fréquemment interrogé. Et il l'est de façon dialectique, sinon quelquefois contradictoire, avec celui de théâtre⁹¹. Théâtralité et performativité, initialement présentées comme opposées, continuent d'apparaître comme distantes. Dès lors, deviennent constants et quelquefois difficiles les efforts pour tenter de les rapprocher.

Sans nul doute, l'évolution est certaine, un engouement s'est affirmé, depuis une dizaine d'années, qui tend inexorablement vers une certaine banalisation du phénomène « performance ». L'année 2008 a constitué un tournant théorique décisif avec l'organisation en France d'un des premiers colloques consacré à ce sujet au Théâtre de la Colline par les Universités de Paris X et Paris III⁹². Des pistes de réflexions existent, des débats théoriques ont enrichi les approches. Et depuis, ne se comptent plus les journées d'études ou les colloques consacrés à la question de « la performance »⁹³, quoique les oppositions et les antagonismes puissent encore demeurer forts envers cette pratique tant au sein de l'institution

⁹⁰Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », *Revue Théâtre Public [Entre deux. Du théâtral et du performatif]*, n° 205, Juillet-septembre 2012, p. 8.

⁹¹ Marvin Carlson, « Résistance à la théâtralité », *Revue Théâtre Public [Entre deux. Du théâtral et du performatif]*, n° 205, Juillet-septembre 2012, p. 28 sq.

⁹²Colloque *L'impact de l'avant-garde américaine sur les théâtres européens et la question de la performance* les 21 et 22 janvier 2008 au Théâtre de la Colline.

⁹³On peut citer notamment le dernier colloque international « Théâtre Performance Philosophie » organisé par Flore Garcin-Marro, Anna Street, Julien Alliot, Liza Kharoubi à la Sorbonne en juin 2014 ; « La performance : vie de l'archive et actualité » colloque à la Villa Arson les 25-27 octobre 2012 ou encore le Colloque international organisé par Catarina Pasqualino au Musée du quai Branly. Je ne recenserais pas tous les colloques annoncés sur ce thème à venir en 2014 et 2015.

universitaire que des praticiens. Il faut aussi souligner que ce premier colloque au théâtre de la Colline suivait la publication de la première traduction française en France des articles de Richard Schechner et soulignait alors son apport incontestable dans ce champ disciplinaire des Performance Studies.

b- Les origines et le point de vue historique

L'histoire du terme même de « performance » dans le domaine artistique est cependant assez mal aisée à cerner. Son origine est souvent encore objet de débats et de polémiques. On la situe parfois dans le mouvement « Gutai » au Japon dans les années 50 au XX^e siècle. Roselee Goldberg, fait une autre hypothèse. Bien que le terme de performance soit perçu, dès les années cinquante, comme désignant une technique d'expression singulière, avec ses repères nouveaux et ses mots⁹⁴, il existe, selon elle, une longue tradition d'artistes qui adoptèrent cette forme d'expression artistique⁹⁵ auparavant. Pour Roselee Goldberg, l'histoire de la performance débute avec la publication du premier manifeste futuriste dans le journal *Le Figaro* du 20 février 1909, à Paris. Autant dire que le manuscrit de ce manifeste conçu comme précurseur est en mesure de révéler aujourd'hui d'autres enjeux que ceux qu'on a pu initialement lui prêter, surtout lorsqu'il est restitué dans sa totalité. Une découverte récente a son importance à cet égard. Il a été montré que des modifications avaient été apportées par son auteur au texte avant sa publication. Celui-ci a rayé d'une croix au crayon bleu un passage et supprimé de même coup un texte surprenant par sa radicalité, un passage dès lors décisif : « Nous condamnons donc l'art en tant que réalisation, nous ne le concevons que dans un mouvement d'ébauche. L'art c'est simplement une possibilité de conquête absolue. Pour l'artiste accomplir c'est mourir »⁹⁶. Ce qui est souligné et visé c'est bien le processus en lui-même, son élaboration et non sa finalisation. Ce n'est pas l'oeuvre finale qui fait sens mais le geste concret de l'artiste, ce « faire » en action. Une perspective totalement neuve naît, dès lors, dans ce cas.

On relie habituellement, et par ailleurs, cette notion de performance conçue et théorisée par les avants-gardes du début du siècle au « happening » des années cinquante. Cette filiation

⁹⁴ Le mot de « performance artistique » est absent, par exemple, de la première édition de l'Encyclopédie Universalis en 1969, alors qu'il est présent dans les éditions plus récentes.

⁹⁵ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*. [trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold], Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 7.

⁹⁶ Cité par Adrien Sina exposition « Feminine Futures-Performance, danse, guerre, politique & érotisme. Avant-gardes féminines dans le champ de la performance et de la danse », Le Consortium, 21000 Dijon, Curator Adrien Sina.

est sans doute discutable. Initialement, le terme même de « happening » fut choisi en 1952. Comme le souligne Izhak Goldberg, cette date correspond « à la rencontre au Black Mountain College de John Cage, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham »⁹⁷. Ces trois artistes créent alors des « manifestations-événements » qui sont de véritables performances. Les formes artistiques en présence empruntent à nombre de médiums comme la peinture, la musique, le théâtre ou la danse. Ce dispositif « Event » désigne alors une situation, une manifestation. Il prend la forme d'un collage ou d'un croisement de ces différents éléments artistiques assemblés qui peuvent alors s'organiser en « environnement » ou assemblage dans lesquels le public intervient. Dès la fin des années soixante, comme le souligne Emmanuel Wallon, c'est la « notion d'expérience »⁹⁸ qui s'affirme et en tient lieu d'équivalent dès lors qu'elle se déroule devant un public. Transgressions, passages aux limites, affirmations singulières, revendiquant cette singularité, s'imposent effectivement dans les années 1960-1970. Il faut songer à nombre de performances jugées emblématiques dans ces mêmes années qui mettent en scène des corps partiellement dénudés et jouent sur l'érotisme, sur les marques inscrites à même la peau, l'effectuation d'un geste se voulant unique, telles les *Anthropométries* d'Yves Klein⁹⁹, *Meat Joy* de Carolee Schneemann¹⁰⁰, ou encore *Vagina Painting*¹⁰¹ exécutée par l'artiste Shigeo Kubota du mouvement Fluxus à New York. L'expression physique, son intensité, son partage mettent en avant l'éphémère et donnent chair à la performance.

Encore faut-il souligner que la performance ne s'est pas toujours limitée à la simple visée esthétique. Elle s'est accompagnée à cette même période aussi de connotation contestataire, de transgression volontaire, de projet politique. Une manière de « dire » avec le corps, de « dire » d'autant plus fort, d'ailleurs, que s'y mêleraient la tension physique et son effervescence de désir et d'énergie. L'univers contestataire trouve ici une expression passant par la « monstration » corporelle, sa puissance possible de mise à nu des normes et des « allant de soi ». Nombre de performances dans les années soixante-dix en Europe répondent à cette visée politique et ont pour ambition de vouloir changer le monde, d'élargir la définition de l'art, jouer avec ce qui apparaît comme « carcan » et « corset », l'annuler, le

⁹⁷ Izhak Goldberg, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », Revue *Communications*, n°92, 2013, p. 68.

⁹⁸ Emmanuel Wallon, « Postérité de la performance en France : la dissémination de la notion d'expérience à travers les arts », Revue *Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe]*, n° 191, 2008-4, p. 80

⁹⁹ Les *Anthropométries* (1960) sont le résultat de performances réalisées en public avec la participation de modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur le support pictural du peintre.

¹⁰⁰ Performance donnée lors du premier Workshop de la Libre Expression organisé par Jean-Jacques Lebel au Centre américain à Paris du 25 au 30 mai 1964.

¹⁰¹ Performance de Shigeo Kubota qui a eu lieu le 4 juillet 1965 pendant le Perpetual Fluxus Festival

dépasser. D'où l'explosion d'un corps ajoutant ses métaphores d'effraction et de « débridement ». L'« acte » y devient alors véritable défi, signe provocateur, versant quasi commotionnel d'un projet. Son intensité vise l'effet, son impact promeut une force aussi bien émotive que visuelle. Sa forme transpose la transe aussi, une forme d'enfièvrement, traduisant une manière nouvelle de saisir le public sinon de la capter. À quoi s'ajoute, sans aucun doute, un contexte très particulier : la contestation s'élargit, celle du féminisme s'ajoute aux thèmes politiques, celle celui de l'art s'ajoute aux thèmes culturels.

Nouveau changement encore avec les années 1980. La contestation politique a moins de place. La revendication individuelle par contre peut en gagner. Progressivement, délaissant cette visée contestataire et politique des années soixante-dix, tout en privilégiant l'« effectuation » matérielle et l'extrême engagement du corps, la performance artistique se centre davantage sur ce qu'éprouve le sujet le plus charnellement, s'y attarde, promeut la singularité extrême et immédiate de chacune de ses manifestations¹⁰². Des réflexions plus théoriques aussi, plus distanciées, peuvent s'installer sur l'originalité d'une telle centration magnifiant l'individuel, le singulier, le présent porté à sa plus extrême acuité. La performance devient lieu d'étude comme lieu de pratique et d'action.

Deux voies ont alors dominé dans ce qui pourrait s'appeler l'enjeu de la performance. La première est celle d'une exploitation quasi politique, l'utilisation de l'effervescence gestuelle par exemple comme un acte de transgression, un acte de remise en cause d'un ordre, la contestation concrète, quasi exemplifiée, des normes dominantes, des tabous, des frontières acquises. La seconde est plus individuelle, identifiée davantage au geste esthétique, elle est affirmation de singularité, exposition d'un soi. Elle décline les forces et les fragilités d'une identité. La première s'accordait avec une culture de la contestation, celle des années 1960-1970, celle de l'avant-garde que Richard Schechner¹⁰³ juge moribonde. La seconde s'accorde avec une culture de l'individualisme telle qu'elle s'est affirmée durant ces dernières décennies.

Au-delà de la diversité et du concret de pratiques très diverses, dont il s'agit de souligner toujours davantage l'originalité, les sciences humaines sont directement confrontées à leur interprétation. La réflexion a aussi apporté son originalité. Les éclaircissements apportés par Richard Schechner (1973), Richard Bauman (1977), tout comme les travaux de Victor Turner (1985) nous rappellent par exemple que ce terme « performance » n'appartient

¹⁰² Catherine Perret, « Performer/Pratiquer », Revue *Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe, II Impact]*, n°191, 2008-4, pp. 84-85.

¹⁰³ Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la performance Theory », André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011, p. 16.

pas exclusivement à la sphère théâtrale. Parallèlement, dans d'autres champs, la notion de performance s'est affirmée avec force. En effet, des disciplines comme l'anthropologie ou l'ethnologie se sont particulièrement intéressées aux démonstrations spectaculaires des sociétés qu'elles étudiaient. La notion de « rite » a été largement explorée notamment avec Victor Turner. Et le rapprochement rite et théâtre a engendré l'idée de « social drama » conçu par Victor Turner et la perspective des *Performance Studies* développée entre autres par Richard Schechner pour regrouper événements et pratiques. Or comme l'a bien montré Jean-Marie Pradier, ce phénomène d'attraction réciproque, au lieu de préciser les contours et les champs a conduit à rendre toute définition impossible. C'est ce qui fait dire à Victor Turner en 1982 : « Performance is no longer easy to define or locate » et plus loin « performance is mode of behavior, an approach to experience ; it is play, sport, aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more »¹⁰⁴. La notion de performance s'est d'ailleurs elle-même étendue ou complexifiée au point que Richard Schechner (1977) en vient, avec pertinence, à inclure dans cette même notion toutes les formes de manifestations théâtrales, jusqu'aux rituels, jeux, divertissements et toute manifestation du quotidien. Les distinctions s'effacent, l'intérêt théorique possible de la notion de performance s'est dilué, tout en révélant un état de fait. Son étude n'en demeure pas moins intéressante sinon marquante : une telle pratique révèle, quoi qu'il en soit, dans ses formes d'attachement au présent, dans sa place donnée aux affirmations individuelles et singulières, dans son privilège accordé à la pratique sur le discours, des traits dominants de nos sociétés. Cette étude sur la performance est dès lors éclairante sur la sensibilité contemporaine, ses expressions, ses transformations.

3. JOURNEES D'ETUDE : PERFORMANCE, THEATRE ET ANTHROPOLOGIE

Souhaitant interroger la pertinence de la performance conçue comme outil heuristique, Christian Biet, Georges Vigarello et moi-même avons souhaité pendant trois années consécutives organiser les journées de la performance dans le cadre d'une collaboration mise en place entre le Centre Edgar Morin (EHESS/CNRS) et le Laboratoire d'Histoire des Arts et des Représentations (HAR) de l'Université de Paris-Ouest Nanterre. Nous avons choisi de croiser les disciplines et les champs notamment ceux de l'anthropologie et du théâtre avec la

¹⁰⁴ « Performance General introduction to the performance studies series », *Performing arts Journal Publications*, first volume : Victor Turner, *From Ritual to Theatre : the human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journals, 1987, in Jean-Marie Pradier, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire [La scène et la terre]*, 1996, n°5, p. 27.

performance.

Lors des premières journées organisées les 23 et 24 mai 2011, nous avons privilégié la diversité tout en sachant que nous ne pouvions prétendre traiter, de manière exhaustive, de la question de la performance. Il restait seulement à évoquer nombre de champs théoriques et de disciplines artistiques, comme notamment, ceux de la danse, des arts plastiques, de la sphère du travail, de celui du management et de la formation où l'utilisation de cette notion est devenue omniprésente. Cette grande étendue de phénomènes impliquait *de facto* une pluralité des approches, des outils et des méthodologies différentes pour l'appréhender. D'où notre choix premier de multiplier des analyses croisées et trans-disciplinaires. Nous avons convenu d'inviter systématiquement à l'École de Hautes Etudes des chercheurs appartenant à des disciplines scientifiques différentes ainsi que des performers offrant des regards très contrastés et complémentaires sur le phénomène. Notre objet était alors d'explorer les questions que posent principalement l'incursion de la performance dans le domaine théâtral, tout en demeurant fermement ouverts à d'autres champs. C'est cette ouverture qui devrait nous aider à toujours mieux comprendre l'originalité de la performance. C'est elle aussi qui devrait nous aider à mieux saisir ce qu'il en est de ce corps perçu, vécu, existant hors langage avec une étrange densité.

Plusieurs des interventions de ces premières journées ont été des plus marquantes. Des précisions et de nouveaux angles d'études ou de perspectives ont pu être abordés mettant en avant l'originalité d'une telle démarche. Quant aux grands champs dans lesquels la performance peut être interrogée, Richard Schechner nous a très justement rappelé qu'elle s'élabore dans trois champs : celui du rituel, celui de l'art, de la mise en scène esthétique, celui de la vie quotidienne. Ce qui étend considérablement la réflexion que nous portons sur elle.

Peut-être faut-il ajouter également que l'importance donnée à la performance n'est pas indépendante de dynamiques historiques. Un constat s'impose : le « vieux » rapport à la contestation ne s'est pas toujours effacé, surtout si le regard ne s'en tient pas à l'Occident. Caterina Pasqualino, l'a souligné, montrant que la communauté sociale recourt à la performance pour mettre en acte les ruptures et les transgressions. Ses exemples brésiliens sont à cet égard incontestables. Reste bien sûr aussi que l'affirmation individuelle grandit en importance. Caterina Pasqualino mettait en évidence des rapprochements possibles entre les performances rituelles - celles, entre autres apparaissant dans les rituels de Santeria (Brésil, Cuba) et du Palo Monte (Cuba) - et les performances artistiques relevant de l'art

contemporain. Groupe et individu se croisent, affirmations de types différents convergent. Rituels et incantations particulières coexistent.

D'autres chercheurs ont bien démontré lors de ces premières journées l'étendue et la diversité du champ de la performance. Je songe aussi à l'intervention très pertinente d'Antonio Casilli consacrée à la question du numérique et de la performance. On peut dire, en effet, que les technologies actuelles ont permis de renouveler en profondeur les formes d'écritures scéniques et d'inventer des expérimentations spectaculaires. A l'heure des blogs, et de Twitter, de l'usage de My Space ou de Facebook dont se sont appropriés les artistes, l'heure est à l'intime surexposé. Et cet intime émerge sous forme de gestes ou de mots inattendus, spontanés. Cependant, ce spectacle n'est pas l'apanage des seuls artistes mais de tout internaute qui participe à sa manière à cette mise en scène du quotidien définie par Goffmann. Dans cette perspective, l'intervention d'Antonio Casilli avait pour objet de démontrer que « Les médias sociaux contemporains - des blogs à Facebook - engagent de nouvelles modalités de la mise en scène du corps. Les photos et les descriptions contenues dans les profils des utilisateurs d'Internet, les avatars 3D dans les jeux vidéo constituent des modalités de monstration interactive du corps dont les composantes performatives et déclaratives façonnent toute interaction en ligne »¹⁰⁵. C'est finalement la monstration du corps dans les réseaux sociaux qui est au centre d'une performance in vivo, créant une véritable négociation de la présence en ligne. Les cas précis des réseaux « ana-mia »¹⁰⁶ consacrés aux anorexiques est particulièrement troublant et au centre de sa problématique. L'image du corps véhiculée y est centrale. Ce qui est dévoilé relève alors d'une véritable « écriture dramatique du corps en ligne »¹⁰⁷ avec la quête d'un absolu de maigreur.

Tout autre fut la perspective développée par Rafael Mandressi¹⁰⁸ lors de ces journées évoquant « Le corps des savants : sciences, histoire, performance » et s'interrogeant sur la manière dont peut jouer « la performativité » dans la constitution de ce que l'on pourrait appeler les « cultures savantes ». L'histoire des savoirs scientifiques est certes celle des idées, des apports de connaissances, des doctrines et des théories – de leur genèse, de leur validation et leur diffusion. Elle est aussi celle des gestes, des séquences d'actions, des pratiques savantes en somme, incarnées et localisées, qui mettent en jeu des corps et des espaces dans la formation et

¹⁰⁵Texte de présentation de l'intervention du 25 mai 2011, Journée d'étude « Performance, théâtre, anthropologie », Université Paris Ouest-Nanterre et EHESS.

¹⁰⁶ se référant à toute la gamme des troubles alimentaires mentionnés dans le DMS5

¹⁰⁷Antonio Casilli, « Le Web des troubles alimentaires. Un art de jeûner ? », Revue *Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 114

¹⁰⁸Chargé de recherche au Centre Alexandre-Koyré - Histoire des sciences et des techniques, EHESS-CNRS

la mise en circulation publique des connaissances. Rafael Mandressi a démontré notamment qu'il est impossible de construire du savoir anatomique entre autres, sans manipuler, articuler, traiter des objets. Or ces gestes ont bien des effets au-delà des mots. Ils indiquent aussi de façon décisive, choses et lieux, confortant le discours et même quelquefois le rendant possible. Le savoir naît ici dans le prolongement de gestes qui sont autant de performances. Dès lors, c'est, selon ce chercheur, « cette dimension de l'activité scientifique, qu'il convient de réévaluer ». Ce qui conduit à une incontournable analyse « faisant appel à la notion de performance ». Les théâtres d'anatomie en constituent l'exemple le plus remarquable. L'intervention du performatif s'inscrit ici dans une organisation matérielle, un dispositif fait de « scène » et de « gradins », censé mettre en spectacle la démonstration. L'objet étudié et montré, devient une « matière théâtrale ». Elle constitue, selon l'anatomiste italien Alessandro Benedetti (+1512), « le dépècement méthodique d'un corps mort »¹⁰⁹.

La pluralité des domaines et des approches évoqués, la richesses des échanges pendant ces premières journées d'études consacrées à la performance nous amenèrent à poursuivre ces dialogues ébauchés et ces réflexions le 29 mai 2012 en organisant à l'Amphithéâtre François Furet à l'EHESS une journée intitulée « Potlatch notionnel sur la performance / Notional potlatch on performance ». L'ambition était d'accentuer l'exploration de la diversité tout en tentant de cerner davantage des contenus théoriques. L'objet, autrement dit, était d'examiner la définition de la performance en compagnie d'un grand nombre de chercheurs en études théâtrales, anthropologie, arts visuels, et d'indiquer sa pertinence voire son utilité. C'est cette ouverture également qui devrait nous aider à toujours mieux comprendre l'originalité de ce medium.

J'ai ouvert cette journée en partant d'un constat inévitable : celui d'une distance avec l'héritage des avant-gardes des années soixante, la perte relative de l'ancienne visée politique, la transformation de ses formules, le choix de démarches plus ludiques, musicales, inventives, et corrélativement la très forte avancée de la dimension individualiste. Les pratiques performatives se sont, surtout, étendues comme jamais. Elles se sont profondément diversifiées, ce qui est un autre constat. Au-delà du théâtre, de la danse, des art plastiques, des pratiques nouvelles se sont installées susceptibles de croiser dans un même mouvement plusieurs de ces arts, tout en y mêlant la performance. Faut-il y voir alors comme le propose Josette Féral, « des bouffées d'événementiels qui saisissent les spectateurs et font sortir le

¹⁰⁹ L'intervention sera reprise en partie dans l'article de Rafael Mandressi « Le corps des savants sciences, histoire, performance », Revue *Communications [Performance-Le corps exposé]* », n° 92, 2013, p. 51.

théâtre de son cadrage habituel ? »¹¹⁰. Des « mélanges » s'instaurent, des « transferts » aussi où la scène crée des « ailleurs ». Celle-ci s'installe sur des lieux inattendus, inaugurant de la « théâtralisation » là même où on ne l'attendait pas. Tels sont bien nombre d'exemples discutés lors de ces deuxièmes journées.

Ce sont des champs de préoccupation nouveaux, et jusque-là inexplorés, qui se sont imposés. En particulier, l'intervention magistrale de Richard Sherwin qui analysait précisément les critères permettant de considérer le procès judiciaire comme performance. L'intérêt portait sur la manière de dire, sur le geste, sur la manière de rendre présente l'émotion, l'empathie, le rejet. Les sept critères établis par Richard Schechner définissant précisément la performance y étaient appliqués¹¹¹: crise sociale et résolution, art, ritualisation, divertissements et sports, cérémonie (profane ou sacrée), chamanisme¹¹². Tout d'abord, le procès performe « un moment de *crise sociale* et ses différentes *résolutions* possibles »¹¹³. Une histoire y est mise en scène - celle de l'accusé - dans laquelle l'intervention d'un élément a perturbé l'ordre social qu'il convient de restaurer. Une individualisation du constat, du ton, du verbe, y est le plus fortement aiguillée. Différentes formes d'art sont alors convoquées lors du procès, arts prêtés aux avocats tel l'art oratoire et ce qui s'apparente à une « prestation corporelle et verbale »¹¹⁴. Mieux ces plaidoiries sont l'occasion de l'utilisation de « stratégies discursives et de mise en scène »¹¹⁵ qui reprennent « des formes de divertissement »¹¹⁶. Elles sont aussi l'occasion de jeux, d'improvisations où surgit de l'inattendu, du « non répétable », des effets de corps encore tout aussi non répétables alors que s'engagent quelquefois de véritables ritualisations. Des formes d'affrontements verbaux dignes de joutes totalement improvisées de la part des magistrats s'affirment aussi.

Je ne m'attarderai pas sur l'aspect rituel du procès, autre critère retenu par Sherwin pour l'assimiler à une performance : un « faire » déroulé hors discours. L'aspect « compétitif » des plaidoiries y a été encore évoqué rendant le procès comparable à « un évènement sportif »¹¹⁷ où le meilleur est censé gagner et où la lutte passe par un présent fait de surprise et d'inattendu. C'est finalement le dernier critère sur lequel il faut s'attarder : le procès y est

¹¹⁰ Josette Féral, « De l'évènement au réel extrême. L'esthétique du choc », André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, op. cit. p. 41, p. 37 sq.

¹¹¹ Richard Sherwin, « Présences et simulacres sur scène et au tribunal », *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 148.

¹¹² Richard Schechner, *Performance Studies 2d edition*, Routledge, 2006, et le recueil synthétique français *Performance*, trad. Anne Cusset et Marie Pecorari sous la direction de Christian Biet, Editions Théâtrales, 2008.

¹¹³ Richard Sherwin, *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁴ Richard Sherwin, *Ibid.*

¹¹⁵ Richard Sherwin, *Ibid.*

¹¹⁶ Richard Sherwin, *Ibid.*

¹¹⁷ Richard Sherwin, *Ibid.*

alors comparé à une performance chamanique. La linéarité du procès est suspendue. Un ailleurs s'instaure, les jurés s'apprêtent à poser « leur parole performative finale »¹¹⁸. Un inattendu s'impose. Le procureur est comparé à un shaman conférant à chaque procès « son caractère d'unicité et d'irreproductibilité par sa maîtrise de la parole »¹¹⁹, par sa décision toujours singulière.

Au-delà de ces champs nouveaux de préoccupation, demeure évidemment le problème central de la relation entre la performance et la représentation théâtrale. Il semble incontestable, à cet égard, que la performance gagne les plateaux de théâtre mais également que la performance théâtrale gagne aussi la rue. Entrée du réel sur le plateau mais également entrée du théâtre dans le réel. Que penser en effet, des freeze, flash mob, ou lecture-performance ? Je citerai quelques exemples renouant avec ce désir de contestation qui s'inscrivaient alors dans un moment particulier du mandat de Nicolas Sarkozy et faisant écho aux oppositions concernant sa politique mise en place pour la recherche et l'Université. La revendication sans doute, le refus même, mais sur un mode plus spontané, plus inattendu, plus festif, sinon convivial. Un peu comme si la « performance » gagnait les pratiques sociales elles-mêmes. D'où sa présence comme voie aussi physique que quasi sensuelle dans les pratiques de la « manifestation ».

Plusieurs de ces « actions » auxquelles j'ai pu participer étaient nées de manière spontanée et organisées très rapidement telle la performance collective « Reading performance » place Saint Michel le 18 février 2009 ou encore la performance « Die-in » le 27 mars place de la Sorbonne où l'ensemble des participants au simple tintement d'un cloche se sont allongés au sol immobiles comme « morts ». Comment classer ces rassemblements de personnes dans un lieu public qui effectuent des actions décidées à l'avance ou sur place et qui se dispersent aussi vite qu'il sont venus tout en livrant un « spectacle » ? De tels événements-manifestations plutôt en réaction au pouvoir en place faisait dire à Laure Adler alors « le théâtre est dans la rue... on n'a jamais vu autant d'inventivité... ».

Il demeure une méfiance réciproque entre théâtre et performance¹²⁰. On sait les polémiques qui ont pu surgir et opposer ces deux mediums lors du festival d'Avignon en 2005. Faut-il y voir, comme l'indique Carole Talon-Hugon, la mise en évidence d'une forme de théâtre visuel relevant davantage du spectacle, une « visibilité » à l'état pur, et s'opposant à

¹¹⁸ Richard Sherwin, *Ibid.*, p. 149.

¹¹⁹ Richard Sherwin, *Ibid.*

¹²⁰ Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Revue Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe]*, octobre 2008, p. 28.

celle d'un théâtre littéraire¹²¹ ? L'émergence d'une « théâtralité performantielle »¹²² évoquée par Esther Gouané mettant à mal un certain nombre de repères dramaturgiques nous interroge. Il existe sans doute, il s'étend même, mais il n'a pas submergé toute tradition. Selon Joseph Danan la référence au verbe garde ses adeptes. Le texte bien que minoré reste encore présent : « si la disparition complète du texte ne concerne que des formes particulières et, somme toute, minoritaires de 'théâtre performatif' il est clair en revanche que le développement d'un certain nombre de formes très contemporaines de théâtre oblige à poser la question du statut et de la nature du texte »¹²³. Reste que des déplacements majeurs se sont instaurés, de nouvelles formes spectaculaires composites émergent et nous conduisent à considérer le phénomène de la performance comme art vivant s'inscrivant en rupture avec une certaine convention. C'est finalement l'attrait de l'hybride, celui du corporel aussi et de l'instantané qui semblent émerger de cette forme artistique, laquelle va mettre l'accent sur l'enjeu physique et s'efforcer d'effacer les frontières entre le privé et le public, la vie quotidienne et l'art, mais aussi la parole et l'acte.

4. LES FORMES HYBRIDES DES THEATRES PERFORMATIFS

Au-delà des journées et de leur apport que j'ai jugé important, j'ai poursuivi mes recherches sur la performance en multipliant les angles d'attaque et m'interrogeant plus précisément sur la dialectique instaurée entre théâtre et performance. La question centrale est celle de la place prise par la performance dans l'univers théâtral. C'est elle qui a été l'objet des mes préoccupations. C'est elle qui m'a semblée massive, pouvant même conduire à une perte des repères. Le texte n'a plus le même statut, l'attention au corps a grandi, comme s'est déplacé le statut d'un artiste devenu « acteur-performer » et celui du jeu. Plusieurs études récentes, le soulignent¹²⁴ : le théâtre occidental conçu comme lieu de représentation est mis en crise. Ce théâtre n'a cessé, ces dernières années, de vouloir dépasser la représentation et ses codes, ou encore la mimesis, pour mieux atteindre la figuration directe. Ce que Hans-Ties

¹²¹ Carole Talon-Hugon, « Avignon 2005 Le conflit des héritages », *Du théâtre* (hors série), 16, 2006, p. 6 sq.

¹²² Esther Gouané, « La performance au coeur de la représentation », *Revue Théâtre Public [La vague flamande mythe ou réalité ?*, janvier-mars 2014, n°211, p. 37.

¹²³ Intervention de Joseph Danan du 25 mai 2011, Journée d'étude « Performance, théâtre, anthropologie », Université Paris Ouest-Nanterre et EHESS repris pour une part dans son article « Ecriture dramatique et performance » *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, pp. 183-191 et dans son ouvrage *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud papier, 2013.

¹²⁴ Voir Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 8 sq.

Lehmann a pu appeler un « théâtre postdramatique »¹²⁵, marquant ainsi ce qu'il juge être une rupture. Un versant central de la performance théâtrale est bien là : exprimer le « tout » dans un immédiat sans distance, donner à la présence de chair, à sa densité la plus tangible, la valeur d'un « dire » sans parole. Dans cette perspective, il s'en suit un brouillage possible de frontières au niveau de la réception. La mise à distance qu'opérait la catharsis s'en trouve affaiblie. Cette « mise en crise » est particulièrement sensible dans le cas des récentes « performances théâtrales »¹²⁶. Les effets de la « mise à distance » étant compromis, c'est l'ordre symbolique qui est affaibli : la présentation l'emporte sur la représentation, et le « performer » l'emporte sur le « personnage ». Le surplomb symbolique se perd dans le surcroît de chair. L'acteur n'est plus que matérialité sensible, individu englué, émiettement d'instant et de singularités. C'est bien ici que nombre de critiques y ont vu une « crise ». Les spectacles mis en cause ont alors pour objet avoué de produire des émotions extra-scéniques : opérer des atteintes directes et sensibles sur les spectateurs eux-mêmes. Mais cette proximité de tension, cette forme toute physique du contact, ce travail exclusivement « matériel », ne tendent-ils pas à faire disparaître l'horizon fictif de la scène et du projet, sa puissance spécifique et profonde : celle censée mobiliser fondamentalement l'imaginaire ? Question décisive à laquelle conduisent plusieurs constats.

Un premier constat d'abord : la présence singulière du sujet, l'individu-acteur, est limité à son espace le plus éminemment physique. Un autre constat ensuite : ces « présentations » qui ne sont plus « représentations » s'accompagnent quoi qu'il en soit, d'un recul de l'impact critique envers la société, et ce, malgré toutes les formes ludiques et nouvelles qui ont pu s'inventer. Une prééminence du sujet s'y exprime et s'accompagne d'une insistance sur ce qu'il éprouve le plus charnellement. D'où cette dominance de longues phases scéniques consacrées aux apparences et « accidents » de la peau, aux contacts et frôlements des corps, à leur malaxage, à leurs manifestations organiques. D'où ces tentatives de traduire leur présence au plus près du sensible : mouvements, pressions, ingurgitations, excréations. Les chorégraphies de Jan Fabre en sont l'exemple le plus marquant. Les références aux larmes, à la sueur, et à l'urine y abondent, telles dans *The Crying Body* présenté au Théâtre de la Ville à Paris en novembre 2004. L'intérieur du corps viendrait affleurer à la surface, comme si la peau, contenant fragile, devenait transparente. Jan Fabre prétend y explorer la vulnérabilité de la beauté humaine, ses imperfections, autant que sa liberté¹²⁷.

¹²⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique* (trad. par Philippe –Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.

¹²⁶ Christian Biet, Christophe Triau, op. cit. p. 11, p. 500.

¹²⁷ Gwénola David, Jan Fabre « L'artiste est un chevalier du désespoir », *Danser*, 245, 2005, p. 20.

Considéré comme l'un des premiers artistes à avoir introduit la performance au théâtre, celui-ci s'en défend, distinguant très nettement la nature d'une pièce de théâtre de celle de la performance comme forme scénique. Il s'en explique dans un entretien réalisé par Esther Guarné et publié en 2013 dans le numéro de la Revue *Communications* consacré à la question de la performance que j'ai coordonnée avec Christian Biet. Selon cet artiste-performer, les véritables performances relèvent des « performance arts » et peuvent être conçues comme de véritables « rites de passage »¹²⁸, actes uniques quasi initiatiques. Elles peuvent durer « jusqu'à trois jours et trois nuits »¹²⁹, comme c'est le cas dans *the Bic-Art Room*, performance pendant laquelle il reste enfermé 72 heures dans une pièce blanche qu'il recouvre de dessins faits au bic, dessins eux-mêmes uniques et singuliers. Ce qui est essentiel alors c'est bien le caractère unique de la performance s'opposant à la pièce théâtrale, qui quant à elle, est répétable. La performance n'ayant lieu qu'une fois, on ne peut ni la retravailler ni la réactiver. En ce sens, elle a une proximité avec l'évènement que constitue la mort et est perçue finalement par Jan Fabre comme finalement un « exercice de disparition »¹³⁰.

Fabre introduit ainsi un « écart » par rapport au « code théâtral ». La performance se fait matrice et alimente la création théâtrale grâce à l'introduction dans le codex théâtral des notions « de real time et de real action »¹³¹ qui traversent ses créations. C'est pourquoi Jan Fabre demande par exemple aux performers de sa troupe de prendre le temps nécessaire « real time » pour fumer une cigarette, se laver ou s'habiller « real action » c'est-à-dire finalement ne pas jouer mais « faire » simplement, ne pas paraître mais « être ». C'est pourquoi aussi il propose de changer le vocabulaire, préférant parler de performer plutôt que d'acteur ou de danseur, voulant rompre avec qu'il appelle un héritage du XIX^e siècle jugé comme étant le symbole d'un théâtre bourgeois¹³². Une autre différence inévitable surgit encore avec le théâtre : ni figuration ni simulation, la douleur est réelle et vécue dans une performance alors qu'elle n'est que mimesis au théâtre.

Ces notions de « real time/real action » fonctionnent comme une grille de lecture. Plus largement, elles permettent de déceler ce qui est indice de performativité dans toute forme de théâtre performatif. A ces incursions du réel s'ajoute la volonté de détourner les codes en vigueur.

¹²⁸ Jan Fabre, « S'entraîner à disparaître » entretien réalisé par Esther Guarné, Revue *Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 264.

¹²⁹ Jan Fabre, Ibid.

¹³⁰ Jan Fabre, Ibid.

¹³¹ Jan Fabre, Ibid, p. 265.

¹³² Jan Fabre, Ibid., p.269.

Ce sont bien pourtant des « formes théâtrales » que d'autres créateurs tentent de maintenir tout en les « mêlant » à des pratiques de performances. Le théâtre de Rodrigo Garcia est à ce titre tout à fait original. Peut-être faut-il parler à son égard de « performance théâtrale », genre hybride, en partie inclassable, renouvelant, quoi qu'il en soit, les formes de spectacle « théâtral ». Je lui ai consacré un article dans la revue *Jeu*. C'est qu'il renoue avec des pratiques de contestation, mais révisées, repensées, tout en donnant une place marquante au performer. Il s'inscrit ainsi dans les traces d'un Peter Handke¹³³, et s'inspire de sa posture d'interpellation en proposant bon nombre de monologues plus ou moins outrageants-spectacles qui participent aussi à la déconstruction appliquée de l'illusion théâtrale et de ses avatars. Plus de trace de situation, plus d'identification, plus de personnage ou d'action dramatique. Tous les piliers de ce qui constitue le drame occidental y sont pulvérisés. Et pourtant continue d'exister la scène, un enchaînement d'actions, une vague ligne d'évènements plus ou moins liés entre eux. La subversion y est présente, la provocation aussi. Ascension de l'individu sans doute, mais revendication collective encore, ce qui est original. La stigmatisation ne vise plus les « vieilles » aliénations contestées dans le passé, mais la standardisation imposée par la consommation, l'uniformisation venue du gadget, l'obsession du sexe aussi, un vide, aux yeux de Rodrigo Garcia, fait d'un « trop » inutile et superficiel.

L'originalité de dernier artiste est de dépasser les vieux modèles contestataires des années 1960, centrés sur la remise en cause des interdits et de l'autorité, pour s'attacher à stigmatiser une société de consommation annihilant les individus par une culture du « plus » qui ne devient rien d'autre qu'une culture du « vide ». Chacune de ses scènes, chacune de ces pièces est une déconstruction obstinée du « trop ».

Finalement tout concourt dans les spectacles de Rodrigo Garcia à nous mettre en état d'immersion : assaillis de part en part par les symboles de la consommation de masse, la nourriture qui sort de ses gonds, un écran sursaturé par un déferlement d'images hypnotiques ou transgressives. Ce qui permet précisément de donner intensément place au corps. Ainsi dans l'un de ses derniers spectacles, qui a fait polémique à cause des références anti-religieuses, *Golgota Picnic* (2011), le plateau est envahi de petits pains et une sorte de pique-nique improvisée s'y organise, alors qu'une caméra est placée au centre qui filme en gros plan les acteurs, objet d'infinies discussions. Pas de fiction ni de personnages mais l'incorporation d'actions de types performatives est repérable. J'en reprendrai quelques-unes : un des acteur-performer avale un hamburger qu'il vient de se confectionner et le dégorge immédiatement

¹³³ Peter, Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées (Prédiction, Introspection, Appel au secours)* (1964 1965), traduites par Jean Sigrid, Paris, L'Arche, 1993.

après chaque bouchée. La caméra scrute et nous livre en gros plan sa régurgitation. Une autre séquence tout aussi déstabilisante a lieu plus tard lorsque les acteurs-performers se dénudent et effectuent des « pyramides » improbables, utilisant tout autant leur jambes et bras que leurs cheveux ou leurs poils. De même une séance de *Body-painting* a lieu : de la peinture bleue est utilisée, sans doute en référence aux anthropométries d'Yves Klein. Se mélangent alors couleur et sécrétions corporelles. « Théâtre » sans doute, mais largement infiltré par le « faire » au détriment du discours, largement centré sur le spontané aussi plus que sur le récit, centré encore sur le « choc » physique, le dispositif spatial, plus que sur toute rhétorique ou tout discours. Ce sont de telles scènes, que je qualifierais ici d' « extrêmes », largement immergées dans l'investissement charnel, qui me paraissent caractériser une voie marquante du théâtre contemporain.

5. LA PERFORMANCE AVEC SPECTATION ET SON CADRE

Au-delà de son contenu, la performance théâtrale s'inscrit également dans un cadre qui la borne, un lieu. C'est bien à la « performance avec spectation » qu'il convient de revenir ici, à la « séance »¹³⁴ telle que l'évoque Christian Biet. Cet « évènement spectacle » nécessite un dispositif spécifique qui lui est propre et où coagissent les regardants et les regardés. C'est, par conséquent, au processus même qu'il convient de revenir, un processus soutenu par l'inter-subjectivité.

Ma réflexion s'est alors orientée vers des dispositifs mis en place pour une durée restreinte dans les spectacles les plus variés, évènements courts, effectués en présence de spectateurs, avec leur présentation dénuée souvent de récit, de « trame » dramatisée, alors même que leur cadre, leur « plateau », semble lui-même « théâtralisé ». De tels dispositifs gagnent en importance, formules hybrides où les corps s'expriment, le spectacle se donne, la « scène » est présente, sans qu'existe un dialogue ou une quelconque explicitation discursive.

C'est « l'installation performative » intitulée *Bleu Remix* de Yann Marussich (Suisse) à la Maison des Arts de Créteil en 2009 qui a retenu mon attention. Je m'en expliquais dans plusieurs articles et interventions dans des colloques. La relation entre l'art et la vie y est centrale. Postulat naguère affirmé par l'avant-garde historique : l'art étant conçu comme une action dans la vie¹³⁵, son prolongement. Avec Yann Marussich cette affirmation est poussée à

¹³⁴ Christian Biet, Christophe Triau, op. cit. p. 11, p. 68

¹³⁵ Roselee Golberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1998, p. 126.

l'extrême puisque l'enjeu vise précisément la vie sous son aspect le plus microscopique, le plus éminemment biologique. Dans le cas de *Blue Remix*, c'est la peau, dans ses moindres parcelles, ses moindres anfractuosités, dans la totale diversité de ses zones aussi, qui y est scrutée avec attention.

Cette « performance-installation » prend place dans une salle, sans séparation entre scène et salle¹³⁶. Au centre, attirant les regards, se trouve une boîte en plexiglass. Le performer déjà présent, y est enfermé comme en attente, en position semi-allongée dans une chaise longue, métallique qui laisse passer la transpiration. Lorsque les lumières de la salle s'éteignent, seul demeure allumé l'éclairage disposé dans le plafond de la boîte qui met en scène le performer dans son espace réduit. L'attente du spectateur devient tangible, les questionnements comme les inquiétudes : que se passe t-il alors que rien ne semble se passer ? Paradoxalement, le dispositif attendu se renverse. Ce sont des spectateurs devenus regardés et non plus de simples regardants qui semblent porteurs de l'action dramatique, et s'approchent au plus près du performer. L'annulation de l'illusion est portée à son comble creusant l'absence et le non jeu. La performance devient ici objet esthétique unique, tableau observé comme dans un musée ou une galerie.

C'est bien pourtant le seul corps du performer dans sa nudité extrême qui est offert au regard critique du spectateur, sans distance. Yann Marussich qui a absorbé au préalable des doses infinitésimales de bleu de méthylène laisse ensuite surgir à travers son épiderme des liquides teintés de bleu mettant en abîme les remous intérieurs de son corps. D'où le constat : « ...l'intérieur du corps (qui) nous est révélé, avec ses diversités, ses ambiguïtés. »¹³⁷. Sous l'effet de plus en plus intense de la chaleur provoquée par les néons disposés dans le plafond de sa cabine, Yann Marussich se met alors à exsuder des sécrétions bleues venues de tous les lieux du corps, finissant par le recouvrir entièrement. Ainsi, c'est la présence brusquement inquiétante d'un homme qui surgit alors peu à peu, strié de bleu, tour à tour figure christique ou cadavérique. Toutes ces sécrétions habituellement cachées dans notre société sont alors exposées. Elles subvertissent les frontières tant corporelles que spatiales, faisant émerger l'intérieur du corps à la vue des spectateurs. D'où cette représentation d'un corps traversé du dedans, prétendant révéler le mystère le plus troublant de son organicité. Durant toute la performance, Marussich qui s'est préalablement préparé, mentalement et physiquement à garder cette immobilité conserve un visage totalement impassible. Cette constante est

¹³⁶ *Bleu Remix* a été proposé après Liverpool en 2008, en mars 2009 au Mac de Créteil (France) lors d'un festival d'arts numériques puis en janvier 2010 repris au Casino du Luxembourg dans le cadre de l'exposition « SK-interfaces », sous la houlette de Jens Hauser, un théoricien du Bio-art

¹³⁷ Sylvie Roques, « Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps », *Jeu*, n° 135, p. 130.

repérable dans chacune de ses performances où se multiplient pourtant les contraintes physiques alors que semble y répondre une impassibilité délibérée. Christian Biet lors des journées de la performance a justement remarqué que cette position est celle-là même « du martyr dans la peinture »¹³⁸. Le performer préfère y voir autre chose qu'une simple extase souffrante. Il l'inscrirait plutôt dans une volonté d'éveil adressée au spectateur, ou même quasiment une militance faite pour sensibiliser aux « duretés » du temps et aux conflits contemporains. Ce qui expliquerait une de ses performances intitulée « W-C sans issue » réalisée en 2000 en Croatie, dans une usine désaffectée durant laquelle Yann Marussich « s'empalait » sur un pieu en métal¹³⁹.

6- LA PEAU ET LES PERFORMANCES

Une autre rencontre a été l'occasion d'étendre mes interrogations sur un tel sujet. En effet, lors de la sortie du numéro de la revue *Communications* consacré à la performance, Christian Biet, Georges Vigarello et moi-même avons organisé le 21 mai 2013 à l'INHA un « 2^e potlatch sur la performance ». Il s'agissait d'évaluer la « profondeur » théorique et pratique possible de ce type de thème. La performance y prenait le sens d'un outil épistémologique. Plusieurs axes de réflexion ont été envisagés. Il s'agissait tout d'abord de faire le point sur les différents sens accordés aujourd'hui au mot dans le cadre des arts visuels et des arts du vivant. L'extension du domaine de la performance semblait exponentiel et notre interrogation portait sur son utilisation et sa pertinence dans les divers champs de recherche : comment la rendre opérante ou opératoire ? Richard Schechner, ORLAN et Yann Marussich invités ont participé à cette journée d'étude comme un grand nombre des contributeurs du numéro de la revue.

J'ai repris à cette occasion ma recherche sur la performance, en collaboration avec Georges Vigarello. Nous avons retenu celles où le corps est totalement présent et où, plus particulièrement, la question de la peau acquiert un versant spécifique. Nous nous sommes interrogés sur les raisons qui pouvaient la rendre fascinante pour les performers. Notre point de vue a été davantage celui de l'historien, s'appuyant sur les traces de performances passées, mettant en perspective les questionnements qui n'ont cessé de les traverser.

¹³⁸ Yann Marussich, « Voyage(s) dans l'immobilité », Revue *Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 246.

¹³⁹ Yann Marussich, *Ibid.*, p. 240.

Je ne m'attarderai pas sur les courants évoqués depuis le Body Art initié par Dennis Oppenheim, Bruce Nauman et Vito Acconci dès 1969 aux Etats Unis, la convergence de plusieurs mouvements mettant en avant une action immédiate, héritage notamment du groupe Fluxus, et revendiqué également dans l'art corporel. Il est possible de relever, cependant, une sorte d' « invariant » pour nombre de performers prenant la peau pour repère premier. Son image de frontière, celle de signe, sa valeur expressive ou identitaire servent sans doute cette extrême focalisation. Objet « fuyant » pourtant, qui montre tout autant son extrême plasticité, son indétermination, son ambiguïté. Ce qui met au défi finalement toute tentative de catégorisation et de classement. Défi relevé pourtant. Nous avons retenu quatre grandes thématiques : la seule surface comme signe, le double jeu possible entre le dehors et le dedans, la présence étonnante enfin de la blessure volontairement « infligée ». Je reprendrai quelques exemples significatifs. Mais, faut-il le redire ici, nous nous sommes principalement intéressés aux performances arts, alors que les performing arts auraient mérité un plus large développement. On sait, cependant, que la performance, comme l'indique très clairement Jan Fabre peut être matrice et alimenter la création théâtrale instaurant ce qui ce qui relève du « real time/ real action ». La performance peut être plus minimale et induire le trouble et la confusion en jouant avec les marges. Je pense notamment aux spectacles de Philippe Quesne comme *Big Bang* où le simple fait de faire intervenir un chien est l'élément perturbateur, l'élément imprévisible, l'évènement qui fait performance.

Pour revenir à notre essai de différenciation, la première catégorie dégagée retenait la surface et la singularité. Ainsi la centration sur la peau permet déjà un investissement sur l'extrême individualité : une manière d'affirmer, à travers le corps, la totale spécificité du sujet, démarche confirmant, dans une certaine mesure, le triomphe de l'individualisme contemporain. Avec *Les Anthropométries*, le geste d'Yves Klein est inaugural. D'autres suivront, reprenant ce geste comme une action. Ainsi le corps voulu « crayon », suspendu à un harnais de sécurité et dessinant des volutes sur une immense feuille de papier fixée sur un mur par Carolee Schneemann en 1976¹⁴⁰, semblent répondre à une préoccupation identique : laisser la trace la plus personnelle et la plus intuitive sur une surface subissant le contact du corps-outil, celle censée correspondre à un « soi », le plus intime. Ses manifestations tégmentaires témoigneraient de puissances souterraines, leur effet toucherait à sa « vie

¹⁴⁰ Carolee Schneemann, *Up to And Including Her Limits*, 1976 à l'origine la performance est exécutée dans la solitude de son atelier puis réalisée sous forme d'installation composée de films et vidéos et actions représentées en public cf, Carolee Schneemann, citée par Bruce Mc Mpherson(ed.) *More than meat joy. Carolee Schneemann : complete performance work and selecting writing*, New Paltz (NY), Documentext, 1979, p. 231 sq. On peut consulter en ce sens également le site de l'artiste <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

intime », son corps suivrait des impulsions obscures. Son projet : souligner combien la peau, loin d'être lisse, serait une surface mêlant inévitablement singularité et intériorité. Cette performance identitaire s'inscrit encore dans une revendication féministe qui ne peut nous échapper et répond par là même à un contexte bien particulier.

Notre seconde catégorie retenait la surface et le jeu du dedans. Très nombreuses sont alors les performances jouant avec un « dessus » censé révéler un « caché ». Je songe à la performance de Yann Marussich *Bleu Remix* déjà évoquée. Sa performance suggère les humeurs venues du dedans s'imposant à même la peau, devenue véritable interface « mettant en abîme les remous intérieurs du corps »¹⁴¹. Le regard du spectateur se perd sur les suintements zébrant le tégument, ceux-mêmes censés donner à la surface toujours plus de « mystère ». La peau n'est plus ce qu'elle était : une profondeur s'y est révélée. Vito Acconci, en 1970, explicitait déjà un tel projet par un acte aussi simple que violent pour *Trademarks* : mordre son corps pour rendre visible un dessous. Sa performance tenait à une succession de morsures effectuées sur son corps nu. Son projet était clairement explicité. L'artiste se contorsionne pour atteindre comme il le décrit lui-même « toutes les parties de mon corps que ma bouche pouvait atteindre »¹⁴². Suivent d'autres visées : appliquer de l'encre d'imprimerie sur les morsures, estamper ces empreintes de morsures sur diverses surfaces, insister aussi sur l'illusion possible de quelque vérité limitée à l'enveloppe. Le projet touche la frontière du corps : complexifier la surface, concrétiser l'existence d'un caché, imposer coûte que coûte la présence d'un dessous sur le dessus. Chaque morsure laisse la trace de sa violence, le but déclaré étant d'arriver à un état où le performer ne puisse plus contrôler l'action. C'est une autre façon aussi de faire exister un « dedans » devenu « dehors ».

Une autre catégorie tout autant révélatrice consiste à percevoir la peau comme « surface poreuse ». L'action de Gina Pane en est l'un des exemples des plus marquants, en juin 1974, avec *Death Control*. Captée par les caméras, l'action de Gina Pane est dévoilée, sa propre peau « déchiquetée » par des asticots : « recouverte d'asticots je vivais un temps posthume et frappais le sol avec mes poings »¹⁴³, pour tenir car rien n'affecte l'immobilité de son visage. Deux peaux sont ainsi affrontées, chacune se nourrissant de l'autre, chacune perdant ses frontières pour s'ouvrir au dehors : « deux chairs » se mêlent, deux « zones » interpénétrées. Image de mort où s'abolit toute limite d'enveloppe et de tégument. Image du temps qui s'écoule inexorable.

¹⁴¹ Yann Marussich <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>

¹⁴² Vito Acconci, *Vito Acconci. Writing works. projects*, Barcelona, Poligrafa, 2001, p. 108.

¹⁴³ Anne Tronche, *Gina Pane Actions*, Paris, Fall édition et Anne Tronche, 1997, p. 128.

Une dernière catégorie, enfin, met en évidence les performances « agressant » la surface. Ce sont celles-là mêmes qui font de la peau un objet submergé, attaqué, meurtri. Autant le dire, elles semblent dominantes. Elles apparaissent comme les plus emblématiques aussi d'une période mêlant outrage et outrance. S'y associent d'emblée nombre d' « images stéréotypées de corps battus et violents »¹⁴⁴. Ce courant perdure aujourd'hui avec des performers travaillant systématiquement avec la douleur et l'endurance des artistes eux-mêmes, tels Jan Fabre et Marina Abramovic. Une forme victimaire et compassionnelle, sensible aux malheurs du temps, est sans aucun doute présente dans de telles démarches. Elle confirme cette sensibilité empathique, aujourd'hui largement émiétée et diffusée dans un « éprouvé » constant et tous azimuts. La peau, du coup, y devient ce qui révèle immédiatement la souffrance. Elle offre à celle-ci une scène, un écran. Les performers sont « pris » dans cette volonté de montrer en inscrivant sur la peau ce qui se voit en premier : traces et chocs.

7. DANS LA PEAU DE L'ACTEUR

Initialement suite à un contrat de recherche passé avec l'Observatoire NIVEA j'ai réalisé une enquête qualitative en 2012 avec des acteurs professionnels. L'expérience me paraissait intéressante, informative, même si elle s'éloignait de mes préoccupations de recherche habituelles. Son enjeu portait très précisément sur les relations que l'acteur entretient avec sa peau. 25 acteurs hommes y ont participé. Acteurs de notoriété différente, âgés de 27 à 74 ans ayant tous une expérience également du jeu caméra. Ils ont été recrutés via les réseaux sociaux. L'entretien semi-directif a duré généralement une heure et demi en face en face dans un lieu choisi à leur convenance.

Il s'agissait de dépasser les partis pris et les stéréotypes concernant la peau et l'enveloppe corporelle et de montrer en quoi questionner de tels objets peut s'avérer finalement pertinent pour les acteurs. Tous les interviewés l'ont d'ailleurs reconnu à l'issue de notre rencontre. Cette recherche me paraissait d'autant plus précieuse qu'elle portait sur les acteurs en se situant au cœur des questions de l'apparence dont ils sont en quelque sorte le symbole.

Il se trouvait par ailleurs que la relation entretenue par l'acteur envers sa peau n'avait été l'occasion d'aucune recherche tant dans la sphère professionnelle que dans la vie quotidienne, alors même qu'est généralement retenu ce qui est de l'ordre de la formation ou du « training »

¹⁴⁴ Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action*, Londres, Thames & Hudson, 2004, trad. française 2005, p. 16.

mettant en avant tous les fondements nécessaires au jeu : « souplesse du corps, travail sur la voix mais aussi travail sur l'intériorité »¹⁴⁵. S'y ajoute encore « la quête du personnage et de l'émotion »¹⁴⁶. Ces formations elles-mêmes sont nées d'influences et de courants différents, d'« hybridations » théoriques en quelque sorte. L'intérêt pour la sensibilité corporelle s'est accru, comme l'attention à la manière de s'éprouver quasi intérieurement. La tentative d'y voir des repères nouveaux pour améliorer le jeu s'est ici approfondie. Alors même que le principe d'une attention spécifique à la peau est demeuré relativement négligé. Plus encore, il semble même, pour reprendre Jacques Lassalle, qu'il n'existe pas réellement une « tradition de jeu » en France mais plutôt une « grande tradition de la diction »¹⁴⁷. La pratique de l'acteur a néanmoins évolué¹⁴⁸, confronté aux écrans avec lesquels il doit dialoguer, disposant de capteurs auxquels il doit réagir, son corps lui-même est davantage « artificialisé ». Ainsi, une nouvelle disponibilité et curiosité de l'acteur sont relevées par Odette Aslan : l'acteur est « plus au courant de tous les styles, disait déjà Bernard Dort il y a deux décennies. L'enseignement est de plus en plus pluridisciplinaire. Les interprètes sont de plus en plus érudits, plus polyvalents. »¹⁴⁹. L'acteur est devenu « créateur » et ses techniques de jeu évoluent, comme l'ont montré les travaux en cours¹⁵⁰.

Pourtant, la peau, faut-il le redire, cette interface sensible reste peu investie et ce questionnement autour de ses ressentis est peu courant. Cet oubli concernant la surface tégumentaire est renforcé par les attentes des acteurs professionnels qui ne considèrent pas « leur enveloppe corporelle » à première vue comme véritablement objet d'une préoccupation majeure. Ils leur préfèrent par conséquent le travail sur le corps ou bien le travail vocal, ou encore le travail musculaire, lequel peut, éventuellement tendre la peau. Ils leur préfèrent encore tout ce qui est sous la peau, les circuits émotionnels, les alertes sensibles, celles mêmes, que la peau révèle comme un écran tendu aux spectateurs.

Restait, du coup, un obstacle majeur dans une telle enquête : faire parler les acteurs d'un objet qui ne leur semblait pas majeur, pouvoir saisir la peau en elle-même et pouvoir cerner les impressions ténues et fugitives qu'elle provoque. Pour beaucoup d'interviewés, cette surface tégumentaire demeure indissociable d'un tout. Vouloir évoquer seulement la

¹⁴⁵ Josette Féral, « Vous avez dit « training » », in Carol Müller (coordonné par), *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-/ CNSAD, p. 17.

¹⁴⁶ François Regnault, « L'acteur aujourd'hui : d'où vient-il ? où va-t-il ? », *Théâtre/ Public [Anatoli Vassiliev tradition, pédagogie, utopie]*, 2006, n°182, p. 96

¹⁴⁷ Evelyne Ertel, « La formation de l'acteur », *Théâtre/ Public [Anatoli Vassiliev tradition, pédagogie, utopie]*, 2006, p. 108.

¹⁴⁸ « Acteurs des héros fragiles », dirigé par Arlette Namiand, *Revue Autrement*, n°70, 1985.

¹⁴⁹ Odette Aslan, « L'acteur en devenir », *Théâtre/ Public [Anatoli Vassiliev tradition, pédagogie, utopie]*, p. 102

¹⁵⁰ Journée d'étude 12-13 juin 2014 « L'acteur face aux écrans : corps en scène », Université Paris III, 2006.

peau demeure ainsi difficile sinon paradoxal, tant le tégument semble appartenir à un ensemble fait de gestes, de sensibilité, d'attitude globale.

Un résultat s'est pourtant imposé : un certain souci de soi et de son apparence tégumentaire ont bien été mis en évidence chez les interviewés. Visage, silhouette, forme et peau répondent bien à des exigences et sont objets de normes. Les acteurs ne peuvent manquer, au bout de compte, de les évoquer¹⁵¹. C'est le milieu d'abord, celui de la profession en particulier, qui porte ces exigences : le métier a ses diktats. L'acteur s'adapte et choisit de correspondre au niveau même de sa peau à ce qu'on attend de lui. C'est l'avis de près de dix-huit interviewés. Cette attention envers son apparence, avec maquillage, soins cosmétiques, entretiens variés, s'allie parfois au désir de séduction et de reconnaissance vis-à-vis d'un public jugé gratifiant. Au point que la notoriété semble devoir jouer un rôle : l'attention à soi devant grandir avec le prestige supposé. Des ambiguïtés demeurent pourtant. Tournant le dos aux préjugés, cette attente peut être précisément déjouée par certains d'entre eux. Nombre d'acteurs indiquent privilégier « être bien dans leur peau » plutôt que de paraître ; exercer un métier qui les passionne plutôt qu'être réduit à un physique trop spécifiquement travaillé.

Au-delà d'une attention globale à l'apparence et à sa surface, au-delà d'une attention plus spécifique à la peau, certains thèmes l'emportent dans la sensibilité des acteurs. La vieillesse en particulier est de ceux-là. Même les plus négligents d'entre eux évoquent les changements perçus dans le temps et révèlent une sensibilité toute particulière à l'âge. La peau se transforme avec le temps. Elle affecte alors le sujet. Sans aucun doute les réactions diffèrent, les préoccupations aussi. Un critère cependant demeure important, celui des premiers signes de la vieillesse. Ils sont par exemple scrutés avec beaucoup d'attention par dix-sept des interviewés. Une telle vigilance ne peut manquer d'être aiguïlée dans une société où domine le jeunisme et où l'impératif de la beauté et de la forme est devenu prépondérant¹⁵². Autant dire que certains signes physiques ont vu leur sens particulièrement s'alourdir : la ride devenant « l'aveu d'un manque radical, indice d'impuissance et de stérilité »¹⁵³.

Au-delà des considérations et des comportements quotidiens, la peau des acteurs est à l'évidence plus encore sollicitée par leur activité professionnelle. C'est même tout simplement une des premières exigences du plateau. L'acteur doit se « grimer », se transformer voire même quelquefois physiquement se métamorphoser. Nombre de pratiques

¹⁵¹ Jean-François Amadiou, *Le poids des apparences beauté, amour, gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 31

¹⁵² Marie Huret, Vincent Olivier, « La tyrannie de la jeunesse », *L'Express*, 9 Mars 2000.

¹⁵³ Georges Vigarello, « Corps âgé corps esthétisé Réflexions historiques », *Cahiers de l'Observatoire « Les nouveaux miroirs de l'âge »*, n° 2, juin 2006, p. 7.

tégumentaires lui sont dès lors imposées, ne l'oublions pas. Reste que pour beaucoup d'entre eux, la majorité sans doute, il n'y a pas de préparation réelle et spécifique de la peau avant de jouer. Seule est concédée l'application d'une base avant le maquillage. C'est en toute priorité le problème du maquillage qui est relevé. C'est même lui qui suggère des manières très différentes d'« éprouver » le tégument. Cette pratique, a priori, évidente est l'objet d'avis divergents. Très disparates semblent les façons de l'accepter, voire de l'incorporer. D'autant qu'au-delà du maquillage, artifices, vêtements, sont d'autres contraintes matérielles et concrètes appliquées sur le corps. Beaucoup d'acteurs résistent à de telles impositions et s'en plaignent. Quelques exemples extrêmes révèlent même de véritables tensions psychologiques nécessitant un intense travail sur soi, des pratiques quasi compulsives de nettoyage par exemple. Il n'en demeure pas moins que le fait de se « mettre dans la peau de », le fait de jouer un rôle et d'occuper la place d'un autre peut conduire à questionner et scruter l'enveloppe corporelle, même si l'acteur n'en est pas ici toujours conscient. D'où l'intérêt de cette enquête et de ce questionnement.

D'où ces interrogations devenues inévitables dans une telle démarche : le rôle lui-même aurait-il une influence sur l'enveloppe et l'apparence ? Le fait de jouer tel ou tel personnage ? Le fait d'« incarner » ? Impossible d'échapper à de telles questions face à des professionnels évoquant leur jeu. Il est intéressant de constater ici que la peau est inévitablement engagée dans le rôle. Elle vibre, elle transpire, elle éprouve le froid ou le chaud, elle épouse les émotions. L'acteur doit y être préparé. Il s'étudie même dans ce sens. Et il a pourtant du mal à citer la peau comme spécifiquement présente. Il faut alors multiplier les questions pour constater que le rôle est effectivement « incorporé », que des sensations existent, lesquelles sont travaillées dans le jeu. Traditionnellement, il y a nécessairement un texte à restituer, une silhouette à trouver, un costume à endosser, des indications de jeu à suivre, une direction donnée par le réalisateur ou le metteur en scène. Cet ensemble engage sourdement la peau. Mais une telle sensibilité demeure si intuitive qu'un travail doit être fait pour l'explicitier. Très curieusement la démarche d'entretien a permis aux acteurs de dire plus et mieux qu'ils ne le pensaient.

On voit par ailleurs dans l'acteur très clairement deux dimensions coexister : le professionnel et le sujet privé. Si le métier est convoqué très longuement au cours des entretiens, avec ce qui peut apparaître comme la « petite cuisine intérieure » selon les termes de Francis (acteur, 51 ans), si cette cuisine gagne en importance au fur et à mesure que se déroule l'échange, l'homme privé existe aussi et ne peut manquer de surgir dans un registre

plus confidentiel. C'est l'existence même, dans toute sa complexité, qui est interpellée et convoquée avec cette thématique de la peau.

Chapitre 3

Le spectaculaire des féeries scientifiques de Jules Verne

1. VOYAGE ET THEATRE

Alors que je venais d'intégrer le Centre Edgar Morin (EHESS/CNRS) en tant que chercheuse associée, un appel à contributions parut en juin 2007. Il portait sur la représentation du voyage sur la scène théâtrale française et européenne du XVI^e et XIX^e siècles, et était proposé par les organisateurs du colloque *Théâtre et Voyage 2* (University of Ulster, 7-8 septembre 2006). Ceux-ci souhaitaient soumettre au comité éditorial des Presses de l'Université Paris Sorbonne la publication d'un ouvrage consacré à ce sujet. J'hésitais quelques temps entre la thématique du voyage d'agrément et celle du voyage exploratoire et trouvais alors une pièce de théâtre peu étudiée de Jules Verne intitulée *Voyage à travers l'impossible*. A sa lecture, j'y retrouvais la mise en abyme de plusieurs romans que j'avais pu lire à l'adolescence pendant les vacances. Ma grand-mère fervente admiratrice de Jules Verne possédait tous les romans publiés dans la collection Jean de Bonnot ainsi qu'une édition originale illustrée des *Enfants du capitaine Grant*. Je commençais à m'intéresser avec attention à la réception de cette pièce créée en 1882, en recensant les illustrations et articles de presse qui lui étaient consacrés, les unes et les autres conservés à la Bibliothèque Nationale de France et dans le fonds Rondel.

En octobre 2007, j'obtins une mission de quatre mois au département des Arts du spectacle, rue Richelieu à la Bibliothèque Nationale de France. J'y étais embauchée pour une mission de recensement, de dépouillement et de catalogage du Fonds Antoine sous la direction de Philippe Arbaizar, conservateur en chef des bibliothèques BNF. C'est Noëlle Guibert qui dirigeait alors le département. Travailler au sein de ce service me fit prendre conscience de l'importance du dépouillement des cartons entreposés dans les sous-sols lesquels pouvaient receler des inédits fondamentaux pour les chercheurs. C'était aussi l'occasion de saisir les enjeux de la conservation qui diffèrent de ceux mis en œuvre dans la recherche.

J'ai ainsi pu ainsi exhumer des cartons nombre de documents tels ceux relatifs aux échanges entre André Antoine et Sacha Guitry ou encore quelques lettres échangées entre Antoine et Mata-Hari. J'y ai aussi trouvé des documents relatifs à la création du théâtre Pigalle avec Philippe de Rothschild où Antoine était censé y exercer la fonction de directeur artistique, projet qui vient de faire cette année même l'objet d'un numéro de la *Société d'Histoire du Théâtre*¹⁵⁴. Mes échanges avec Cécile Coutin, conservateur en chef au

¹⁵⁴ « Le théâtre Pigalle » (dossier numérique), *Société d'Histoire du Théâtre*, avril-juin 2014, n° 262.

département des Arts du spectacle, m'ont été des plus précieux pour avancer mes recherches sur Jules Verne. Elle me reçut dans son service à Tolbiac et me fit découvrir les esquisses de maquettes dessinées pour la pièce les *Enfants du capitaine Grant* ainsi que des photographies de plateau pour la pièce *Michel Strogoff*, autant d'encouragements pour la poursuite de mes recherches.

a- La maquette du décor de *Voyage à travers l'impossible*

A la même période, toujours en vue de mon projet de publication dans le volume *Voyage et théâtre*, je trouvais à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris une maquette identifiée comme appartenant à la pièce *Voyage à travers l'impossible* et référencée dans l'ouvrage de Nicole Wild¹⁵⁵. Cet « objet » n'avait alors jamais été reconstitué depuis sa création. Lorsque je voulus le consulter, on m'apporta une grande enveloppe poussiéreuse contenant des éléments épars entièrement « déconstruits ». Avec l'aide d'un magasinier, je tentais une reconstitution en volume et j'amorçais quelques croquis. Ce type de témoignage matériel et concret est d'un apport incontestable. Il permet de donner une première vision du « définitif »¹⁵⁶. Il suggère les décors, les tableaux, les milieux, tout ce qui, dans un théâtre comme celui de Jules Verne où brillent terres, océans et éléments, peut s'avérer central pour la compréhension de l'œuvre. En l'occurrence, cette maquette représentait le plus concrètement l'enjeu de la mise en visibilité de l'impossible.

Un tel objet découvert à la BnF, semblait constitué de trois plans successifs et représentait dans son ensemble un palais asiatique, qui devait s'inscrire dans l'espace entier du plateau. S'y ajoutaient encore des indications écrites. Signes précieux, faits au crayon concernant le lieu auquel était destiné la maquette ainsi que la date : « Théâtre Saint Martin-Vingt mille lieues sous les mers- 2^o acte-novembre 1882 ». La mention du « Théâtre Saint Martin », ainsi que la date, corroboraient l'idée de la destination de la maquette pour la pièce *Voyage à travers l'impossible*. Une interrogation s'imposait encore à la lecture de la notation « Vingt mille lieues sous les mers » clairement lisible sur un coin de l'objet. Le décor suggère ainsi un lien entre une pièce et un roman. De fait, l'acte II de la pièce *Voyage à travers l'impossible* est une incursion dans l'imaginaire développé par le roman *Vingt mille lieues*

¹⁵⁵ Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, tome 2, p. 233.
¹⁵⁶ M. J. Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette et Cie, 1873, p. 114.

sous les mers et se passe dans l'espace marin. De plus, comme nous l'indique Denis Bablet¹⁵⁷, il n'était pas rare qu'on utilise le même décor pour des pièces, des opéras ou des ballets différents en apportant de très légères modifications.

Après l'examen de la maquette alors déconstruite, j'ai repris le texte de la pièce publié en 2005 pour déterminer avec précision à quel moment intervenait ce décor. L'examen du texte nous révèle que l'acte II se termine avec l'apparition de la ville des Atlantide (13^o tableau) qui s'accompagne d'un cortège composé de toute la cour du roi des Atlantes. C'est bien dans cette scène que prenait place ce décor. Les articles de presse consultés confirmèrent cette hypothèse. *Le Théâtre Moderne Illustré* nous indique ainsi que lorsque l'Atlantide, ressuscitée apparaît : « C'est un des plus admirables décors de la pièce ; un cadre grandiose aux miraculeux costumes, aux cortèges éblouissants, aux nouveaux ballets dont on réjouit nos regards et qui valent ceux du premier acte, ce que l'on aurait pu croire impossible »¹⁵⁸. Au vue des éléments iconographiques réunis et de la maquette, j'ai choisi de m'intéresser au défi technique que pouvait représenter ce *Voyage à travers l'impossible* en recensant les différents espaces évoqués : le centre de la terre, les mers, l'espace aérien. La tâche de la mise en scène incombait alors à Paul Clèves, le directeur du théâtre de la Porte Saint Martin. Ma démarche prenait en compte tous les éléments du spectacle et tendait à suggérer la matérialité même du spectacle de façon concrète.

Un thème central de recherche se dessinait à partir de cet objet poussiéreux et déconstruit qui reposait depuis des décennies sur les étagères de la BnF. Une question décisive s'imposait à mes yeux : comment le théâtre de la fin du XIX^e siècle en venait-il, au-delà du thème du voyage¹⁵⁹ à vouloir représenter sur la scène les avatars du monde et des continents, les accidents climatiques, les tempêtes et les tremblements de terre, les grands incendies ? Comment l'espace limité de la scène pouvait-il se transformer en spectacle de l'univers ? Car c'est bien un tel projet qui pouvait en venir à révolutionner un théâtre longtemps dominé par les passions des drames romantiques et dès lors traversé par les intrigues quotidiennes du « drame réaliste ». C'est bien un tel projet qui allait faire exister sur la scène ce qui à la fin du XIX^e siècle se donnait en conquête d'espaces et de continents.

La maquette pouvait ainsi retrouver toute sa noblesse lorsqu'en novembre 2007, alors que je poursuivais mon service au département des arts du spectacle, le service de restauration me contacta suite à ma demande de photographies des éléments de l'objet déconstruit que

50. Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, C.N.R.S., 1989, p. 11.

54. Anonyme, « Le voyage à travers l'impossible », *Le Théâtre moderne illustré*, non daté, p. 7.

¹⁵⁹ voir Sylvie Requémora, « Le voyage dans le théâtre français du XVII^e siècle », *The Irish Journal of French Studies*, n^o 4, 2004, pp. 17-40.

j'avais pu consulter. Il me fut proposé, devant mon vif intérêt, de restaurer l'ensemble et de le « remonter » avant de le photographier, ce que j'acceptais avec enthousiasme. La maquette magnifiquement restaurée est désormais accessible sur Gallica¹⁶⁰ et mon article figure dans le volume *Voyage et théâtre*.

b-Kéraban le têt

Mes préoccupations de recherche se sont ainsi étendues depuis ma thèse : historiquement d'abord, en systématisant une interrogation sur la manière dont Jules Verne a incarné au théâtre certaines des préoccupations sur le corps (les sauvages, les primitifs, les êtres de l'ailleurs), sur l'espace (des terres aux océans, des régions aux continents), sur les techniques (les moteurs, les machines, les transports). Méthodologiquement ensuite en accordant plus de place à la sémiologie (interprétation, bien au-delà des textes, des gravures, des décors théâtraux, des costumes, entre autres), ainsi que plus de place à une analyse non quantitative des textes (la presse, les didascalies, livrets de mise en scène). La mise en scène avec les « contraintes » corporelles, spatiales, temporelles qu'elle implique a pris place au cœur de mes préoccupations.

Mes travaux m'ont conduite à montrer que l'obligation d'« incarner » des situations aussi complexes conduit à des simplifications dans la représentation des lieux comme dans celle des personnages (les Sauvages, en particulier). Ce qui provoque un genre quasi particulier. Le projet pédagogique et culturel de l'œuvre y est infléchi : les procédures du divertissement y sont privilégiées sur celles de l'éducation, l'effet spectaculaire l'emporte sur la volonté de montrer et d'expliquer. C'est curieusement l'ambition pédagogique qui se trouve ici compromise dans un théâtre dont personne ne saurait pourtant nier l'intérêt.

La suite de mon travail a porté sur une seconde pièce de Jules Verne, elle même peu connue, intitulée *Kéraban le Têt* et j'ai pratiqué le même type d'exploration que pour *Voyage à travers l'impossible* en partant d'abord de la réception des spectacles et de la vision qui pouvait en être véhiculée par la presse. Ma démarche consistait également à m'intéresser à la genèse de la pièce en m'appuyant notamment sur la correspondance publiée de Jules Verne et de Hetzel, son éditeur.

Exemple majeur parce qu'il permet de montrer comment la théâtralité est déjà présente dans le roman lui-même, confirmant la passion originelle de Jules Verne. La seule évocation

¹⁶⁰*Le voyage à travers l'impossible* : Acte II : immense palais asiatique orné de sculptures d'éléphants : maquette de décor en volume / Philippe Chaperon (1823-1906), 1882, cf. ark:/12148/btv1b7003345f.

des espaces dans le roman fait déjà songer à la plantation de décors et à la suggestion très concrète d'une scène. Théâtralité encore, avec la description très précise donnée des personnages campés au début des chapitres, comme l'a souligné Robert Pourvoyeur ¹⁶¹. Théâtralité, enfin, avec le recours fréquent au « coup de théâtre » : ce recours à l'inattendu, ce brusque renversement de situation censé saisir les lecteurs

Il est même possible d'aller au-delà dans la réflexion sur l'« inspiration ». Ainsi dans certains cas, la création littéraire se double-t-elle d'emblée d'une adaptation théâtrale possible. Autrement dit, le projet théâtral se fait présent dans le roman lui-même. C'est bien le cas manifeste de *Kériban-le-têtu*. Le roman est ici conçu avec l'idée d'être simultanément monté sur une scène. Tous les ingrédients qui ont fait la recette des précédents succès de Jules Verne s'y retrouvent : depuis les potentialités dramatiques initiales du roman source, jusqu'à la description minutieuse des espaces multiples parcourus où se déroule l'action, les lieux extraordinaires qui sont autant de décors possibles, jusque, enfin, aux caractéristiques pittoresques des personnages eux-mêmes.

Pourtant, il ne faut pas négliger le défi que représente la transposition du roman à la scène. Le découpage en tableaux, les relations qui s'établissent entre le narratif et les didascalies et la prise en compte de la matérialité du spectacle sont décisifs¹⁶². Le théâtre exige une action rapide qui nécessite la ré-écriture du roman. Ce qui est recherché c'est alors une condensation de l'intrigue, un resserrement qui fasse sens et soit restitué dans l'espace limité de la scène. Le théâtre de Jules Verne, avec ses « transpositions », est révélateur des obstacles rencontrés dans le domaine de la mise en scène ce qui est « explicable » « montrable » ne peut se transposer en toute simplicité. L'écriture se trouve alors infléchie vers des stratégies faisant appel aux ressources spectaculaires telles avec l'utilisation de machineries, de trucages ainsi qu'une certaine folklorisation conduisant à la simplification. Un article consacré à la pièce *Kériban le têtu* a été publié en 2011 dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*.

¹⁶¹Robert Pourvoyeur, « Théâtre et musique chez Jules Verne », in *Grand album Jules Verne : les intégrales Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, p. 94.

¹⁶² Anne-Simone Dufief, Jean-Louis Cabanès, (dir.), « Présentation », *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, Nanterre, Université Paris X, 2005, p.5 sq.

2. DES ROMANS VERNIENS AU THEATRE

Je choisis de poursuivre cette recherche sur le théâtre vernien à l'occasion d'un second appel à communication en septembre 2007 qui avait pour objet d'examiner les échanges et les relations réciproques entre le roman et le théâtre, les interférences et les transpositions qui pouvaient s'opérer d'un genre à l'autre, thème que j'avais déjà abordé avec la pièce *Kériban le tétu*. Le Colloque s'intitulait « Roman et théâtre : Une rencontre intergénérique dans la Littérature Française » et se déroulait à Université Aristote de Thessalonique. Je choisis de reprendre ma réflexion sur le théâtre vernien en diversifiant mon exploration des pièces et en m'appuyant plus précisément sur ce qui dans les romans verniens pouvait exploiter les signes de la théâtralité. Je parlais du constat qu'il existe des potentialités dramatiques initiales des romans-sources *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873) et *Michel Strogoff* (1876) à l'origine des trois grandes adaptations, celles qui sont les plus connues et ont eu le plus de succès.

a- Les marques de la théâtralité du roman

Les romans de Jules Verne, généralement donnés comme des romans d'exploration, apportent une description très précise des espaces parcourus par les personnages. Les trois romans, précédemment cités, abondent en renseignements géographiques qui sont autant de décors possibles servant de cadre au voyage d'exploration et à sa transposition théâtrale.

Si les lieux sont ainsi circonscrits, une description très précise est faite également des personnages, leur caractère est clairement campé, leur présence nettement profilée. Les références faites à la représentation physique abondent en détails et en notations conduisant à une quasi mise en scène: depuis le travestissement des personnages, leurs attitudes, leurs adaptations aux événements, les quiproquos, l'utilisation du coup de théâtre et des péripéties qui sont autant de marques caractéristiques de l'univers théâtral.

De même, l'accumulation d'incidents auxquels sont confrontés les personnages est portée à son comble et fonctionne comme ressort dramatique facilitant le passage du roman à la scène. Un mouvement de poursuite incessant, existe dans le texte romanesque. Ainsi si l'alchimie de l'adaptation opère, c'est que le roman est fait d'une recherche constante de l'extraordinaire à laquelle s'ajoute une inépuisable succession de rebondissements. Cette combinaison est la clé même du succès de l'entreprise : un roman réussi est un roman bien

« combiné » selon l’auteur. Jules Verne attribue d’ailleurs ce désir de « corser » les situations à son « instinct de théâtre »¹⁶³.

Autant dire que ces romans verniens sont symptomatiques : ils portent d’emblée les traces d’une théâtralité implicite – hypothèse déjà illustrée par Robert Pourvoyeur¹⁶⁴ -. Ils le font surtout de multiples manières : dans la narration en privilégiant l’action, dans la description en multipliant les détails sur des lieux mystérieux et inconnus, dans la vivacité des dialogues en aiguisant les réparties, dans le caractère campé des personnages en systématisant les repères visuels.

Ce colloque fut l’occasion de rencontres et d’échanges notamment avec Sylviane Robardey-Eppstein¹⁶⁵, que j’avais pu croiser à l’Université de Paris 8 alors qu’elle préparait sa thèse avec Jean-Marie Thomasseau. Elle m’apporta de nombreux conseils pour consulter la bibliothèque de la SACD, où se trouvent des livrets de mise en scène. J’ajoute que son article publié dans les actes du Colloque resta pour moi un modèle.

C’est aussi ce thème majeur du passage du roman au théâtre que je choisis d’aborder lors de mon séminaire de recherche pour les Masters 1 et 2 à l’Université d’Evry en 2009-10 alors que j’y avais un poste d’ATER. Ma thématique « officielle » était « la mise en corps du texte narratif : le cas de l’adaptation du roman à la scène ». Ce séminaire portait sur les modalités de l’adaptation des « voyages extraordinaires » à la scène, la manière dont Jules Verne passe du narratif au dramatique, du romanesque au théâtral. Nombre d’exemples étaient tirés de la collaboration entre Jules Verne et Adolphe d’Ennery. Nombre d’interprétations s’exerçaient sur les potentialités dramatiques initiales des romans-sources. La démarche consistait à choisir des séquences concrètes. Ce qui suggérait des méthodes spécifiques d’investigation : lire et interpréter des textes et des images de théâtre, explorer le passage du « discours » au « tableau », mesurer ce qui dans la seule action, ou dans le seul décor, prenait la place de longues descriptions textuelles. Il s’agissait d’initier en ce sens les étudiants à l’analyse des sources documentaires d’origines différentes (manuscrits, didascalies, iconographie, gravures, maquettes..)

J’ai pu diriger dans le cadre ce séminaire quelques dossiers de Master notamment celui de Mathieu Thibault en M1 Musicologie Ingénierie artistique qui s’intéressait plus précisément aux « exclusivités lunaires » pour reprendre l’expression de Robert Pourvoyeur. Cet étudiant

¹⁶³ Olivier Dumas, « Jules Verne juge Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°65, 1^{er} trimestre 1983, p. 58.

¹⁶⁴Robert Pourvoyeur, « Jules Verne et le théâtre », in Jules Verne, *Clovis Dardentor*, Paris, Union générale d’éditions, collection 10/18, n° 1308, 1979, p. 5.

¹⁶⁵Sylviane Robardey-Eppstein, maître de conférences HDR en littérature française, Université d’Uppsala (Suède)

est revenu sur le litige qui a pu opposer un temps Verne et Offenbach lorsqu'en 1875 ce dernier crée *Le Voyage dans la lune*, opéra-bouffe-féerie en quatre actes et vingt-trois tableaux d'Albert Vanloo, Eugène Leterrier et Arnold Mortier au Théâtre de la Gaîté. Verne y voit « un opéra pirate »¹⁶⁶, c'est-à-dire un plagiat de son roman *De la Terre à la Lune* écrit dix ans plus tôt et songe même à attaquer Offenbach en justice. Finalement, il n'ira pas plus loin dans l'affrontement avec Offenbach. Il l'autorisera même à monter sa version du *Docteur Ox* d'après son roman.

Mathieu Thibault revient précisément sur les différences entre le livret de l'opéra et le roman vernien. L'idée du livret, comme le rappelle Jean-Claude Yon a été « suggérée par une revue jouée au Théâtre du Château d'eau à la fin de 1871 »¹⁶⁷, elle-même s'inspirant d'un roman vernien. Relevant d'indéniables « emprunts » à deux de ses ouvrages que sont précisément *De la Terre à la Lune* et *Voyage au centre de la terre*, Jules Verne s'en plaint à la Commission de la S.A.C.D. car il entend faire respecter ses droits. Il informe même son éditeur Hetzel de sa démarche, précisant les trois « emprunts »¹⁶⁸ : le canon, le lancement dans un projectile et la « délivrance » des personnages grâce à une éruption volcanique. Finalement, l'affaire restera sans suite¹⁶⁹.

b- Le passage à la scène

Au-delà des marques de théâtralité intrinsèques des romans verniens qui ont été portés à la scène, l'adaptation théâtrale a des présupposés et nécessite une réécriture : modification de l'intrigue, évolution du système des personnages, nouvel espace-temps. Ce qui est recherché dès lors c'est une condensation de l'intrigue, un resserrement qui fasse sens et puisse être restitué dans l'espace limité du plateau. Au-delà de ces considérations, ces romans très « visuels » de Jules Verne comportent des caractéristiques particulières : voyage interminable multipliant détails, accidents, périls, paysages autant d'images ou de faits ne pouvant tous être maintenus à la scène.

La modification majeure du passage du roman à la pièce tient à la réorganisation de l'intrigue en tableaux qui structure l'œuvre et nécessite une ré-écriture spécifique. Chacun de ces tableaux, correspond à un décor différent illustrant les différentes étapes des voyages. Une

¹⁶⁶ Robert Pourvoyeur, « Exclusivités lunaires un opéra-pirate ? », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 136, 4^e trimestre 2000, pp. 33-43.

¹⁶⁷ Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, p. 529.

¹⁶⁸ voir Robert Pourvoyeur et Piero Gondolo della Riva, « Verne et la féerie 'Le Voyage dans la Lune' », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°46, 2nd semestre 1879, p. 183.

¹⁶⁹Jean-Claude Yon, *Ibid.*

simplification du parcours est perceptible, à laquelle s'ajoute un mode de « mise en séquence » favorisant la description des étapes plus que celle de la dynamique spatiale. C'est bien pourtant cette mise en tableau qui est retenue dans la presse. Elle s'impose d'ailleurs comme un « style » particulier. D'où une esthétique spectaculaire et discontinue qui permet de combler la vue de spectateurs jusqu'à la saturer et qui suppose une intrigue par station, davantage qu'une intrigue continue et linéaire. Deux caractéristiques en émergent. D'une part, c'est un théâtre à effet qui nous est donné, s'appuyant sur des clous qui ponctuent la fin de chacun des actes dans les trois adaptations principales. D'autre part, c'est le pittoresque qui est systématiquement favorisé dans ces mêmes pièces. Phénomène central orientant les illustrations des journaux elles-mêmes où domine la recherche du folklorique, celle de la couleur locale, celle des images de la distance et de la diversité. La tentation du divertissement voire du dépaysement y est clairement recherchée et se substitue au projet pédagogique initial des romans de Jules Verne.

Il existe cependant une proximité indéniable au niveau textuel si l'on compare les romans et le texte imprimé des adaptations de Jules Verne et d'Ennery, en ce qui concerne plus particulièrement les dialogues. Mais des différences aussi. Ce rapprochement n'implique pas la simple retranscription mais plutôt une ré-écriture théâtrale obéissant à d'autres conventions que celles développées dans le roman. S'il y a une réorganisation de la fable et une reprise de certaines répliques faisant mouche, une sorte de distorsion à visée scénique est perceptible, et à plusieurs reprises, la dimension comique semble renforcée à outrance et la recherche du bon mot soulignée notamment dans la pièce *Le Tour du Monde en 80 jours*. Ce qui fait mouche encore c'est l'accentuation de la terreur et de la pitié, dont la pièce *les Enfants du capitaine Grant* est le meilleur exemple.

Des ajouts de « saynètes » inexistantes dans les romans sont perceptibles, faisant intervenir les personnages secondaires, leur accordant plus d'importance que dans les romans, permettant ainsi de donner agitation et vie à la scène, diversifiant les échanges, les inattendus, ou tout simplement, quelquefois, le cocasse et le burlesque. Des répliques courtes aussi, présentes dans les pièces, sont caractéristiques et mettent en place un dialogue vif et nécessairement plus rythmé qui s'opposent de manière plus radicale aux passages dramatiques. Une scansion s'opère entre dramatique et comique. Dans cette perspective, les pièces s'inscrivent davantage dans une mixité, héritière du courant romantique mettant à mal la césure classique entre ces deux genres.

c- Le genre des pièces

Un constat s'impose : le genre est malaisé à cerner pour les pièces étudiées dans notre corpus. Une instabilité demeure au niveau dramaturgique. Elle se traduit par une hésitation entre deux formes, la féerie ou le drame. Nombre de critiques de l'époque entretiennent cette ambiguïté. D'où la possible mixité du genre ou son inter-pénétrabilité : certains commentaires évoquent un drame et une pièce à grand spectacle pour *Michel Strogoff*, une féerie scientifique et une pièce à grand spectacle pour *Le Tour du Monde en 80 jours*. une « féerie drame » pour *les Enfants du capitaine Grant*. L'originalité de ce théâtre, outre sa transformation de la scène en « spectacle monde », est aussi d'entretenir une certaine hybridité entre les genres, mêlant drame voire mélodrame, féerie inédite aussi où sciences et techniques côtoient le merveilleux.

Les traits appartenant à divers genres sont à vrai dire clairement identifiables. S'y retrouvent ceux hérités de la féerie spectaculaire du Second Empire : le merveilleux, le comique verbal, l'éclat des décors et des moments scéniques et une musique de scène enfin accompagnant les moments forts. Certains traits du mélodrame aussi sont aisément repérables. Ils sont même emblématiques : alternance d'emphase ou de comique des dialogues, efficacité de l'intrigue, effets spectaculaires, personnages stéréotypés, manichéisme, poésie de l'horreur, mise en scène de lieux à visée sublime, utilisation du ressort de la reconnaissance. Autant de caractéristiques montrant les divers défis auxquels Jules Verne et ses collaborateurs se sont livrés.

A la splendeur des décors et des clous s'ajoutent encore l'éclat et la recherche de costumes se voulant des plus « authentiques ». La mise en scène dépasse ce que peuvent offrir habituellement les théâtres parisiens. La nouveauté et le luxe sont inégalés. C'est la stratégie de l'éblouissement qui s'y manifeste et relie les adaptations de Jules Verne et d'Ennery à un autre genre encore, celui des « pièces à grand spectacle ». Reste que si la catégorisation traditionnelle des genres s'applique difficilement aux pièces de Jules Verne, c'est que leur hybridité prévaut et fait elle-même « genre ». Il s'agit davantage de pièces conçues comme de véritables « événements spectaculaires » destinés initialement aux publics parisiens puis aux publics de province jusqu'aux publics étrangers.

3. LA GENETIQUE ET LE LIVRET DE MISE EN SCENE DU *TOUR DU MONDE*

Chaque pièce a une histoire au XIX^e siècle. Son texte est souvent modifié à plusieurs reprises. Les ajouts sont fréquents. Les acteurs eux-mêmes peuvent avoir réécrit des passages

à leur convenance. Les différents états du texte théâtral sont alors primordiaux et méritent toute notre attention. Quatre moments sont saisissables généralement : « l'avant texte », la phase des répétitions, celle des représentations, celle enfin des reprises. L'étude en est rendue difficile en revanche par le manque relatif de documents pour les œuvres de cette période, susceptibles de témoigner de ces phases. Les méthodes pour « reconstruire » ces phases ne manquent pas pourtant. C'est vers ce type de recherche que j'orientai mon travail. Au-delà du texte imprimé final, sont consultables les critiques des journaux accompagnées d'illustrations ou gravures des tableaux de la mise en scène (éléments eux-mêmes « fragiles » puisque susceptibles de témoigner de la sensibilité du graveur plus que de celle de l'auteur, mise en scène rêvée, autrement dit).

Il existe néanmoins, dès 1850, des livrets de mise en scène distribués à la sortie du théâtre qui représentent des suppléments et sont des sources interrogeables. Ils peuvent ainsi donner des indications concernant l'implantation des décors, les costumes. Ils comportent généralement des annotations manuscrites donnant des indications pour les déplacements des acteurs, peuvent également constituer des ajouts de texte. Autant de documents témoignant de la genèse du texte, de ses transformations, de ses transpositions aussi, objet central dans mon travail. La lecture d'un catalogue d'exposition apporta un tournant à mes recherches. J'y trouvais la référence à un livret de mise en scène du *Tour du monde en 80 jours* conservé au fonds Jules Verne à Amiens¹⁷⁰. Je pris contact avec le conservateur, Bernard Sinoquet¹⁷¹ et demandais à consulter ce document qui n'était pas encore répertorié dans le catalogue de la bibliothèque. Ce document avait été jugé secondaire par de nombreux verniens car il n'était pas en lien direct avec Jules Verne et son oeuvre en tant qu'auteur. L'édition de ce livret est datée de 1879 soit cinq ans après la première représentation. Un tampon du théâtre de La Rochelle avec l'indication « Alcime-Leblanc directeur » semble présumé qu'il s'agit d'une tournée, M. Alcime Leblanc ayant été le directeur de ce théâtre de 1887 à 1891. J'ai pu consulter le livret, source de multiples indications sur ce qui était réellement joué, révélant des annotations pour la mise en scène et les décors. J'ai exposé cette recherche lors d'un Colloque à Lisbonne qui avait pour titre « Parcours de Génétique théâtrale : de l'écriture à la mise en scène » en décembre 2009. J'y ai repris la genèse complexe de la pièce *Le Tour du Monde en 80 jours*, genèse qui peut être retracée grâce aux échanges épistolaires entre Jules Verne et

¹⁷⁰ Livret de mise en scène *Le Tour du Monde en 80 jours*, fonds Jules Verne, Bibliothèque municipale d'Amiens, JV050114B

¹⁷¹ Bernard Sinoquet, responsable de la maison de Jules Verne à Amiens et responsable de la collection Jules Verne (Réseau des Bibliothèques d'Amiens Métropole)

son éditeur pendant la période se situant entre février 1872 et mars 1874. Les étapes de cette création sont clairement perceptibles. Jules Verne pense d'abord à adapter *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Le synopsis d'une pièce est alors élaboré. Un manuscrit autographe en subsiste. Dans un deuxième temps, mais sans lien avec le premier, Jules Verne ébauche le canevas d'une première pièce avec Cadol qui ne sera pas jouée. Jules Verne commence en même temps un roman. Le roman est un succès. La collaboration entre Cadol et Jules Verne en revanche, dans ces ébauches théâtrales initiales, demeura infructueuse. La pièce fut refusée et devint même sujette à polémique fin 1873, lorsque Jules Verne choisit cette fois d'adapter son roman *Le Tour du Monde en quatre vingt jours* à la scène, avec la collaboration d'Adolphe d'Ennery.

La comparaison entre la pièce écrite par Cadol sur un canevas détaillé de Jules Verne et l'adaptation réalisée par Jules Verne et d'Ennery s'avère riche d'enseignements : l'intrigue se resserre, l'efficacité dramatique est renforcée, le nombre de personnages diminue, les clous ponctuent de manière précise l'adaptation et en renforce la tension. A cette comparaison, j'ajoutais l'examen du livret de mise en scène. Les variabilités textuelles y sont nombreuses. Elles induisent des déplacements, des inflexions données à la pièce avec l'ajout de répliques l'orientant davantage vers le comique verbal avec l'incursion également de saynettes renforçant les effets de surprise ou les effets sidérants. Ce matériau résultant du travail du plateau me semblait primordial et apportait une tournure différente au spectacle. C'est un second texte qui se dessinait et suggérait que le texte joué n'était pas forcément le texte imprimé. Comme l'a remarquablement souligné Jean-Marie Thomasseau il existe « treize états différents des écrits de théâtre »¹⁷² parmi lesquels se trouve l'état « embryonnaire »¹⁷³ provenant d'un texte référent comme celui d'un roman, préalable au texte adapté, le paratexte et le texte dialogué, le texte lu en répétition, le texte livret, le texte joué, le texte imprimé puis le texte « jouet » et rejoué¹⁷⁴. En ce sens, le texte imprimé ne constitue que le stade final d'un lent processus de maturation qu'il importe de prendre en compte. Ce sont tous les apports du travail au plateau qui émergent, toute une épaisseur de signes qu'il importe de décrypter avec le livret de mise en scène et donne une visibilité sur ce qui a été joué.

Si on s'appuie, par exemple, sur le manuscrit de la pièce *Le Tour du Monde en 80 jours*, celui déposé à la censure en 1874, il est manifeste qu'à l'épreuve de la scène, les disdascalies

¹⁷² Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Littérature [Théâtre : le retour du texte ?]*, n° 138, Juin 2005, p. 98.

¹⁷³ Cité par Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, in Envoi.

¹⁷⁴ cf. Schéma les treize états du texte théâtral in Jean Marie Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n°41, 1984, p. 99,

comme la gestuelle s'enrichissent et font évoluer le texte joué. La découverte d'autres livrets de mise en scène de pièces de Jules Verne est venue ainsi enrichir ma recherche et apporter un éclairage nouveau sur le texte réellement représenté. Ainsi l'examen du livret de mise en scène pour la création de la pièce *Kériban le têtu* en 1883 dont dispose la SACD a mis en évidence les variétés textuelles existant au niveau des répliques du personnage de Kériban, générées par le travail au plateau.

Ces recherches d'ordre historiographiques m'ont conduit également à superviser en 2014 les dossiers documentaires de Rina Molière et Irène Amblard, étudiantes inscrites en L3 en section Musique et Arts du spectacle, qui s'étaient intéressées à la question de la censure théâtrale. J'ai pu superviser également en 2013 les recherches d'Agathe Closier et Elise Deschemaker en L3 ayant pour sujet « Comment Lekain et La Clairon ont-ils fait évoluer l'histoire du costume de Théâtre au XVIIIe siècle ? ».

4. LA RECEPTION : GRAVURES DE PRESSE ET ILLUSTRATIONS

Mon intérêt a également porté sur la manière dont ces pièces ont été perçues et accueillies. Thème majeur représenté par les témoignages divers, les commentaires, les articles de presse, les gravures aussi diffusées dans de tels articles, tous indiquant ce qui a été vu et entendu, les critères de goût, les appréciations différentes selon les spectacles offerts. Les gravures de presse sont ici particulièrement précieuses. Elles restituent ce qui se situe en deçà ou au-delà des mots. Elles suggèrent ce qui reste des scènes proposées. Elles montrent implicitement comment la pièce est aussi une performance, d'autant qu'elle ne peut manquer d'exister comme « production matérielle éphémère »¹⁷⁵ résultant du concours et de l'interaction de plusieurs instances. Non plus seulement ici des objets produits « par une fiction auctoriale », mais des événements de pure sensibilité collective. La question de leur enjeu et de leur « force » est centrale. Elles sont nombreuses et choisissent des axes suggérant une « vision panoramique » des spectacles, ce qui permet une vue de surplomb. Elles choisissent plus encore des moments de la pièce. Leur sélection a alors du sens : elles retiennent volontiers les effets spectaculaires et les « clous » des spectacles, ne correspondent-elles pas simultanément à une volonté de sidération du public déjà présente dans la mise en scène et dans la simplification de l'intrigue ? La gravure aurait ici un effet d'accentuation et de « raccourci » :

¹⁷⁵ Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII-XXIe siècle), *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 23.

frapper en simplifiant, émouvoir en intensifiant. Ce qui confirme l'orientation de la pièce elle-même et justifie la nécessité d'étudier la presse pour mieux mesurer celle-ci.

Dans le roman lui-même, la gravure joue déjà un rôle marquant. Elle participe à la valorisation et à la compréhension des *Voyages Extraordinaires* dont les pièces de théâtres ont été tirées. Il faut cependant attendre 1865 pour trouver la première édition illustrée du roman *Cinq semaines en Ballon* publié par Pierre-Jules Hetzel, premier roman de l'auteur paru initialement in-18 brochée, sans illustration, le 31 janvier 1863¹⁷⁶. L'illustration s'inscrit plus précisément alors dans le projet éditorial défini par Hetzel et énoncé dès 1867 : « [...] résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire [...] l'histoire de l'univers »¹⁷⁷. La fonction qui lui est attribuée consiste alors à alléger la lecture : l'illustration apporte le complément visuel aux informations encyclopédiques fournis préalablement par le roman¹⁷⁸.

On ne peut ignorer quelle importance lui attribue tout spécialement Jules Verne. Si Hetzel, avec son accord, demande aux illustrateurs un travail supplémentaire c'est qu'ils s'accordent tout deux à penser que le texte s'enrichit au contact de l'image. Hetzel précise ainsi :

« C'est un complément nécessaire à vos manuscrits que de donner des instructions aux dessinateurs pour les illustrations. Pour des décors de théâtre qui passent, vous le comprendriez, pour un livre qui a l'intention de rester, il faut d'autant plus le comprendre et y pourvoir. Et en vérité, quand on voit ce que sont [] une illustration, il serait absurde de ne pas donner ce petit mal de la rendre digne du texte. »¹⁷⁹.

Au regard du théâtre d'adaptation de Jules Verne, l'illustration de presse va acquérir un statut tout particulier s'inscrivant dans la problématique de la réception générale de l'œuvre, passant du roman à la scène avec ses prérogatives particulières. Image graphique, elle accompagne généralement le compte-rendu de théâtre, compte-rendu qui consiste à résumer la pièce, en définir l'intrigue, les personnages et décrire les tableaux principaux et les clous spectaculaires. Cet exercice du compte rendu est particulièrement éclairant lors des premières.

¹⁷⁶ On peut lire en ce sens Philippe Jauzac, *Jules Verne Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005, p. 57.

¹⁷⁷ J. Hetzel, Avertissement de l'éditeur, In Jules Verne, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, J. Hetzel, 1867, p. 2.

¹⁷⁸ Laurie Viala, « Les Voyages Extraordinaires une invitation aux images », *Jules Verne Cent ans après*, 2004, p. 110.

¹⁷⁹ Pierre-Jules Hetzel, Lettre à Jules Verne 1872, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1868)* t. 1 (1863-1874)/ établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Genève, Slatkine, 1999, p. 172.

Habituellement, comme le rappelle Olivier Bara, ce résumé destiné aux lecteurs-spectateurs a pour tâche de « mettre en ordre l'action dramatique, les péripéties de la pièce analysée pour tout simplement, l'expliquer »¹⁸⁰ et rassembler en un geste le spectacle tout entier, spectacle livré ainsi à l'imagination du spectateur. La presse illustrée acquiert un poids considérable quant à la visibilité des adaptations de Jules Verne et d'Adolphe Dennery. Réservant un bon accueil à ses pièces, les journaux ont été pour beaucoup dans la renommée de l'auteur. Rôle de la presse renforcé encore avec la publication préalable des romans verniens sous forme de feuillets dans *Le Journal des débats* et *Le Temps*. Ces deux quotidiens considérés comme journaux sérieux se partagèrent la quasi-totalité des romans parus en livraison jusqu'en 1887, et lui assurèrent ainsi un lectorat plus large que ne lui offrait *Le Magasin d'éducation et de récréation*¹⁸¹.

En effet, la publication antérieure des romans verniens illustrés est loin d'être négligeable. Y figurent déjà en bonne place les illustrations de dessinateurs de renom tels Léon Benett, Alphonse de Neuville, Jules Descartes Ferat et Edouard Riou. De telles illustrations demeurent une source indéniable d'inspiration tant pour la mise en espace que pour le jeu et les costumes des acteurs. Certaines critiques indiquèrent ainsi la frappante analogie entre les gravures proposées dans les romans et l'exécution des décors¹⁸². Elles influenceront a fortiori le travail des graveurs et dessinateurs de la presse illustrée.

Néanmoins, il faut y insister, quelques traits plus spécifiques se dégagent de ces illustrations de presse proposées à l'occasion des premières des spectacles : simplification, représentations des mondes traversés comme autant de décors possibles, mise en visibilité de dangers traversés comme autant de ressorts dramatiques. Indirectement, la gravure de presse confirme à sa manière le sens du projet théâtral. Elle simplifie, raccourcit révélant le sens profond du théâtre ainsi présenté. Elle focalise le regard sur les épisodes les plus spectaculaires, fige l'instant dramatique et en fixe certains moments alors que l'histoire se déroule dans une continuité sans faille. Si elle reprend le découpage en tableaux de l'adaptation, elle impose sa propre interprétation, ses hiérarchies, ses unités. C'est sans doute aussi ce qu'en retiennent les lecteurs : triomphe du spectaculaire, impact du visible et du clinquant.

¹⁸⁰ Olivier Bara, « Eléments pour une poétique du feuilleton théâtral », in Mariane Bury & Hélène Laplace-Claverie (eds), *Le Miel et le fiel-La critique théâtrale au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008, p. 25.

¹⁸¹ Christian Robin, « Jules Verne et la presse », Jean-Pierre Picot et Christian Robin (eds), *Jules Verne cent ans après Colloque de Cerisy*, Terre de brume, 2005, p. 92.

¹⁸² « [...] En feuilletant le volume que M. Riou a illustré de si ingénieux dessins, il m'a bien paru que les décorateurs du Capitaine Grant s'en étaient fort heureusement inspirés. » in Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Annales du théâtre et de la musique (année 1878)*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 394.

Reste qu'en cherchant à restituer la progression des voyages d'exploration, tout en prenant appui sur la succession de tableaux représentés, les illustrations de presse se heurtent à des limites qu'elles cherchent elles-mêmes à déjouer, tout comme l'adaptation théâtrale s'est heurtée préalablement aux limites du plateau. Elles ne peuvent elles-mêmes tout montrer, se centrant sur l'émotionnel au détriment de la précision et du détail. Les illustrations de type populaire, comme dans le *Journal Illustré*, favorisent davantage encore ce mode de présentation. Un exemple : la seule scène retenue dans ce même périodique du 15 novembre 1874 est l'attaque du train par les Indiens. Le thème novateur du progrès s'efface devant le thème tutélaire de la menace barbare.

J'ai pu exposer mes travaux en cours concernant le théâtre de Jules Verne perçu à travers le prisme de la presse au colloque *Presse et scène au XIX^e siècle* à l'Université Paul Valéry Montpellier III, les 17-19 juin 2010. Mes conclusions ont pu provoquer des débats : j'y soulignais la subjectivité de la vision transmise par ces mêmes illustrations qui ne sont pas forcément des copies absolument conformes aux spectacle mais en apportent une interprétation. Ces illustrations pouvaient même être considérées comme participant à ce qui était de l'ordre de la publicité. Quelques chercheurs ont témoigné de leur curiosité et intérêt pour cet objet de recherche relativement nouveau. Olivier Bara souligna qu'à ces visions du spectacle apportées par les gravures de presse, il manquait un élément essentiel constitué par la musique de scène qui accompagnait et ponctuait les effets scéniques. Mes discussions avec Sylviane Robardey et Marie-Pierre Lamarque-Rootering s'avèrent également constructives. Les encouragements de Jean Claude Yon rencontré à cette occasion me confortèrent dans cette recherche concernant le théâtre de Jules Verne alors que je rencontrais relativement peu d'enthousiasme pour cette entreprise considérée comme pouvant s'adresser exclusivement aux verniens.

5. LE CROISEMENT DES SOURCES

J'ai choisi de croiser de façon systématique les sources consultées lorsqu'en 2012 Christian Biet a accepté de superviser cette recherche sur Jules Verne, et la suivi avec beaucoup d'attention et d'intérêt, m'apportant de précieux conseils. J'ai rencontré également Daniel Compère, grand spécialiste vernien à Amiens qui en a suivi les premiers questionnements. Le croisement des différentes sources s'est avéré primordial. Les indications venues des textes, celles venues de l'iconographie (gravures, presse, affiches),

celles venues de la correspondance, celles venues d'une étude des contextes aussi, m'ont permis lentement d'élaborer une vue d'ensemble : placer le théâtre de Jules Verne dans la production du temps, mieux mesurer son originalité, mieux évaluer son impact. S'imposait de manière majeure, par exemple, le fait que ce théâtre inventait une nouvelle scène en même temps qu'un nouveau genre. Les livrets de mise en scène, les décors, les livres de comptes et les contrats du Châtelet, autant que les commentaires révélaient un effort inégalé jusque-là pour monter l'« extraordinaire » sur scène, faire vivre des paysages improbables dans les limites du plateau, y intégrer tout autant les engins et les machines monumentales du temps. La nouveauté était bien là, confirmée par les documents comme par le contexte, celui par exemple des expositions universelles, tentant, à la même période, de donner comme une « scène » à la nouveauté.

Néanmoins, devant la profusion extrême des documents, cette présente recherche ne peut prétendre les recenser en toute exhaustivité. Sans doute, de nouveaux documents peuvent-ils encore être exploités. Néanmoins, nombre de documents inédits primordiaux ont pu être mis à jour.

La consultation du fonds Jules Verne à Amiens s'est révélé incontournable. J'y ai trouvé pour toutes les pièces une iconographie abondante. S'y sont ajoutés des programmes pour les trois adaptations principales, le livret déjà évoqué du *Tour du Monde*. Les catalogues de toutes les expositions consacrées à Jules Verne ont été l'occasion de découvrir des documents qui n'étaient pas encore répertoriés tels les registres du Châtelet, les copies des lettres de l'administration de ce même théâtre, des affiches, les registres de frais. Sur les informations de Volker Dehs, j'ai pu lire également des lettres d'Adolphe d'Ennery à Jules Verne. Les *Argus* de la presse Hetzel en 22 volumes se sont avérés également une source incontournable en ce qui concerne la réception des pièces et leur diffusion tant en régions qu'à l'étranger. Néanmoins, les articles réunis manquaient parfois de précision quant à leur origine exacte. Leur simple lecture donnait l'impression que les pièces n'avaient jamais cessé d'être jouées.

Une mise à distance était nécessaire face à ce matériau d'une très grande richesse. Il manquait véritablement une estimation plus précise des tournées des pièces de Jules Verne. Cette évaluation chiffrée des tournées a pu être apportée grâce aux registres des droits perçus par les auteurs que j'ai pu consulter grâce à l'aide de Corinne Lebel, responsable de la bibliothèque de la SACD. J'y ai découvert également un livret de mise en scène de *Kéraban le têtu*, datant de sa création. Le livret ayant appartenu vraisemblablement à l'un des comédiens.

J'ai pu trouver d'autres sources très riches telles le fonds Jules Verne à Nantes où sont conservées des lettres inédites de Jules Verne et d'Ennery qui en disent beaucoup sur le soin extrême de Jules Verne accordé à la publicité et aux coûts des représentations, son intérêt pour l'exploitation de ses spectacles. Les consultations du fonds Rondel à la BNF, de la bibliothèque de l'Opéra ont été également précieuses tout comme le département de musique. Travailler aux Archives Nationales m'a permis d'avoir accès aux textes des pièces déposées à la censure et de saisir les modifications apportées au texte joué puis imprimé. La Bibliothèque Historique de Paris m'a permis d'accéder à différents livrets de mise en scène pour les pièces *Michel Strogoff* et *Le Tour du Monde en 80 jours*. Les Archives départementales de Dijon, la Rochelle, Nantes ont pu être consultés et révéler des programmes et des iconographies essentielles relatives aux pièces de Jules Verne.

La découverte de l'ensemble de ces documents extrêmement diversifiés a nécessité de trouver une ligne directrice qui puisse les ordonner, une logique qui puisse les catégoriser et les interpréter. Mon hypothèse centrale, faut-il le répéter, demeure l'idée que Jules Verne a mis en place avec ses pièces un « théâtre-monde ». Ce qui constitue un dépassement du théâtre romantique, et donne au théâtre « spectaculaire » de la fin du XIX^e siècle une voie totalement nouvelle : celle de la fascination de la science et de la technique, celle de l'exploration des continents jusqu'à l'installation sur la scène d'êtres curieux autant que de terres oubliées ou inconnues. D'où la présence délibérée de l'étonnement, de la surprise, le jeu avec la féerie sinon le merveilleux. La recherche de la sidération demeure dès lors présente sur le plateau. Elle s'appuie sur une multiplicité de décors censés suggérer le voyage, ses inattendus, ses avancés, autant que sur l'utilisation permanente de rebondissements dramatisés. Ce théâtre-monde a une évidente genèse, le roman en est la source, l'adaptation, avec son effervescence, en est la clé. Faut-il ajouter que le roman lui-même facilite le passage à la scène, étant intrinsèquement porteur des propositions de théâtralisation.

6. JULES VERNE INVENTEUR DU « THEATRE-MONDE » ET ENTREPRENEUR DE SPECTACLE

Roman populaire sans doute, « théâtre-monde » également, une des caractéristiques de ce dernier en revanche est bien d'avoir connu un succès aujourd'hui oublié. Il a également connu par ailleurs, un rayonnement très important en France et à l'étranger. Les pièces de Jules Verne ont été montés aux Etats Unis, en Angleterre, en Allemagne, en Russie. Elles ont été

l'occasion, de multiples reprises et tournées. Ces mêmes pièces sont encore de véritables entreprises de spectacles, elles sont directement soumises à des exigences de rentabilité et doivent affronter la concurrence. Le coût exorbitant de l'exploitation des deux spectacles *Le Tour du Monde en 80 jours*¹⁸³ et *Michel Strogoff*¹⁸⁴ mérite d'être rappelé. Ainsi l'exemple de la pièce *Michel Strogoff* est éclairant au moment de sa création en novembre 1880 : pour les représentations, 650 personnes sont employées au Châtelet. La dépense totale s'élève à 2200 francs par soirée¹⁸⁵, chiffre considérable comparé aux 5 francs par jour gagnés par un ouvrier. Avant même l'exploitation du spectacle, les frais atteignent « 340 000 francs »¹⁸⁶.

Ces deux spectacles firent se déplacer les foules et rencontrèrent pendant plus de cinquante ans, un succès sans précédent. La mise en scène de ces pièces « géographiques » s'appuie sur des effets spectaculaires qui sidérèrent par leur nouveauté avec l'apparition de machines, la prise en compte de la vitesse et la traversée de pays inconnus désormais connus. Ces pièces d'un genre nouveau se voulant « théâtre-monde » ont fasciné les publics.

I-La mise en place d'un système

Reste que les deux pièces de Jules Verne *Le Tour du Monde en 80 jours* et *Michel Strogoff* connurent un véritable triomphe et doivent également être perçues comme des entreprises financières. Le rapport au bénéfice n'est pas étranger à la culture dans laquelle les deux spectacles se situent. On sait que depuis la loi dite de la liberté des théâtres en 1864, toute entreprise de spectacles publics est perçue comme acte de commerce lorsque celle-ci est fondée explicitement dans un but de spéculation. Les pièces étudiées s'inscrivent plus largement dans un contexte économique et culturel particulier : celui de l'ère de « l'industrialisation » du théâtre qui a pris une nouvelle ampleur avec la construction du Châtelet (1862). Les spectacles qui s'y produisent ont pour tout premier objectif la sidération du public, son adhésion et s'appuient sur les fastes de la mise en scène.

L'exploitation des pièces de Jules Verne est précisément encadrée par des contrats passés avec le directeur du théâtre qui en assure les représentations lors des créations des pièces

¹⁸³ Les spécialistes verniens, à la suite de Jules Verne et d'Hetzel, distinguent le roman de la pièce : *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours* désigne le roman alors que *Le Tour du Monde en 80 jours* désigne la pièce. *Le Tour du Monde en 80 jours*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et quinze tableaux. La Première a lieu au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 7 novembre 1874. Le texte de la pièce fût publié in *Les Voyages au Théâtre*, Paris, Hetzel, 1881, pp. 1-143.

¹⁸⁴ *Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et seize tableaux. Première au Théâtre du Châtelet le 17 novembre 1880. Le texte de la pièce fût publié in *Les Voyages au théâtre*, Ibid., pp. 265-375.

¹⁸⁵ Arnold Mortier, « La soirée théâtrale-Le Bilan de Michel Strogoff », *Le Figaro* du 7 janvier 1881, p. 3.

¹⁸⁶ Arnold Mortier, Ibid.

comme lors des reprises. A ces contrats d'exploitation des pièces, sur lesquels je me suis attardé, s'ajoutent des investissements initiaux préalables occasionnés par la création des décors et des costumes. L'objectif poursuivi par les directions des théâtres qui les proposent étant alors de rentabiliser les pièces afin de rentrer dans leurs frais et de pouvoir dégager le maximum de bénéfices. D'où les annonces des pièces dans la presse qui peuvent être vues comme stratégiques et perçues comme publicité cherchant à attirer davantage de publics. Ce qui prévaut ce sont les entreprises de spectacle de type « industrielle » qui entourent ces pièces de Jules Verne où le hasard n'a pas sa place mais tout est fait pour attirer davantage les foules par les innovations que propose la mise en scène de l' « extraordinaire » vernien.

a- Les coûts engagés lors des créations et les reprises :

Les chiffres avancés et leur surenchère participent à l'évènement et créent attente et curiosité du côté des publics. Le coût préalable des pièces est chiffré avant la première représentation et commenté : sont annoncés ainsi 150 000 francs de dépenses pour le *Tour du Monde en 80 jours* alors que la création de *Michel Strogoff* coûte « 340 000 francs »¹⁸⁷. De telles informations ont leur importance et légitiment la nécessité du succès auprès du public pour rentabiliser la pièce. De fait, le succès qui naît est aussi évalué avec la publication des recettes dans les journaux. C'est le cas, par exemple, avec la pièce *Michel Strogoff* pour laquelle les recettes sont estimées à « 12000 francs par jour », soit « quatre cent mille francs en un mois »¹⁸⁸.

D'autres fortunes ne manquent pas d'être évoquées : celle des auteurs témoigne du triomphe par exemple avec *Michel Strogoff* « plus d'un million de recettes –rien qu'en droits d'auteur à Paris, 75000 francs à M. d'Ennery et 55 000 francs à Jules Verne»¹⁸⁹. Nulle trace de théâtre d'art ou d'invention mais plutôt une surenchère de moyens mis au service du spectaculaire pour attirer toujours davantage les publics. C'est la machinerie technique et l'organisation qui priment avant tout. C'est le coût aussi, on le voit.

D'autres types de documents permettent d'évoquer de manière très exhaustive, les frais journaliers occasionnés lors des reprises des deux pièces au Châtelet entre 1904 et 1915. Un cahier manuscrit¹⁹⁰ reprend au début du XX^e siècle les frais occasionnés, répertoriés par soirée et matinée pour tous les spectacles montés au Châtelet, ce qui constitue une source importante de précisions. Ce cahier permet de mesurer l'écart existant par exemple entre les

¹⁸⁷ Arnold Mortier, « La soirée théâtrale-Le Bilan de Michel Strogoff », *Le Figaro* du 7 janvier 1881, p. 3.

¹⁸⁸ Arnold Mortier, *Ibid.*

¹⁸⁹ Arnold Mortier, « La soirée théâtrale-La centième de Michel Strogoff », *Le Figaro*, 19 février 1881, p. 3.

¹⁹⁰ Registre des frais du Châtelet, Bibliothèque Municipale d'Amiens.

premières représentations et les reprises des deux pièces, d'évaluer les postes en recul ou au contraire ceux mis en avant dans les reprises, d'identifier les priorités. Cependant, si l'on compare les frais avancés pour les deux spectacles à ceux d'autres féeries représentées au Châtelet, des nuances ne peuvent manquer d'être apportées : *Le Tour du Monde* et *Michel Strogoff* ne sont pas les plus coûteux des spectacles. Faut-il en déduire que leur exploitation était devenu rentable pour le Châtelet car les frais initialement les plus coûteux comme ceux dévolus initialement aux décors et costumes étaient déjà amortis ?

b- La célébration d'un « théâtre-monde » :

Les reprises de ces deux pièces s'accumulent jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, en août 1939, malgré, à partir des années 1900, l'existence d'une concurrence de plus en plus forte du cinématographe, cette « invention nouvelle dont les résultats touchent à l'in vraisemblance »¹⁹¹ qu'illustrent notamment les premières adaptations cinématographiques de *Michel Strogoff*¹⁹².

Au centre de ces reprises et tournées, un seul objectif est poursuivi avec constance : il s'agit de mettre en oeuvre l'idée d'un « théâtre-monde ». Dans ce cadre des procédés sont mis en place dont l'originalité est à souligner. Le but est bien de métamorphoser l'unité de l'espace-temps, diversifier le géographique afin de suggérer les avancées du voyage et le rendre représentable. La scène doit épouser la mobilité. Le plateau doit suggérer l'« avancée », ses résistances, ses effractions. D'où des techniques et trucages faits pour rendre le plateau mobile, surprenant d'animation et de « vérité ». D'où le recours aux procédés les plus modernes permettant d'animer les images : illusiorama et panoramas. Autant de dispositifs annonçant à leur manière le cinéma et la révolution de la scène dont celui-ci a été porteur. D'autant que le théâtre surabonde ici de « merveilles » et de machines accentuant elle-même le sentiment de mobilité : locomotives, steamers, ballon aérien, cabines sophistiquées font leur irruption sur scène avec leurs « dimensions gigantesques », leurs bruits assourdissants, leur mécanique bien huilée mais aussi leurs ratés avec le cas des naufrages maritimes repris dans plusieurs des pièces. Au coeur de ce dispositif, la vapeur et l'électricité prennent place, autant de forces nouvelles que la seconde moitié du XIX^e siècle rend tangible

¹⁹¹ Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 26 mars 1896, p. 4.

¹⁹² On peut citer comme premières adaptations cinématographiques du roman *Michel Strogoff*, le film de Gilbert-Max Anderson (Etats Unis) en 1908, en 1919 l'adaptation de John Searle Dawley (Etats Unis), en 1914 la réalisation de John Lince et celle de Lloyd B. Carleton (Etats Unis), en 1923 le film (inabouti) de Léonce Perret, en 1926 le film réalisé par Victor Tourjansky (France) cf. *Le catalogue de l'exposition Jules Verne Michel Strogoff*, collection Jules Verne des Bibliothèques Amiens Métropole, Centre International Jules Verne, 2004, p. 90 sq.

et qui semblent annoncent un avenir fait de promesses et de progrès. L'entreprise est nouvelle car elle mêle en un seul geste réalisme et féerie, nature et technicité. Elle crée un « genre » et met en évidence un rêve partagé par tous d'un monde plus fonctionnel.

II. Les tournées : modes d'exploitation et de diffusion :

Les pièces, les plus célèbres, *le Tour du monde*, *les Enfants du capitaine Grant*, *Michel Strogoff*, sont aussi l'objet de tournées après leur création à Paris. L'ensemble du dispositif théâtral, voyage dès lors, traverse la France, séjourne de ville en ville, comme une immense entreprise avec ses impresarios. Il franchit les frontières, tout en se reconstituant de place en place. Le spectacle ainsi proposé devient itinérant comme le sont les cirques de la même époque, confirmant l'existence d'un nouveau type de spectacularisation. Celui-ci vient à un public quasi-captif. Il atteint les provinces, les villes éloignées de la capitale. Il est objet de commentaires dans la presse, d'engouement, de comparaison aussi entre ce qui est proposé dans chaque lieu, un peu comme si une modernité nouvelle, avec ses techniques, ses innovations, devait accompagner cette immense troupe en mouvement. Sans doute le contexte lui-même est-il propice à la circulation d'un tel modèle : l'industrialisation conquérante, les exposition universelles qui la promeuvent, les moyen de transports nouvellement investis sont autant de critères qui favorisent sa diffusion.

Lors du congrès 2014 de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes intitulé « Les mondes du spectacle au XIX^e siècle » j'ai pu intervenir au Théâtre Dejazet à Paris et exposer cette thématique des tournées. J'ai pu revenir plus précisément sur l'organisation des parcours géographiques des deux pièces *Le Tour du Monde en 80 jours* et de *Michel Strogoff* avec l'intervention d'agences, puis de troupes organisées autour d'un acteur, incarnant le rôle titre telles les tournées Romain avant 1906. J'y ai suggéré notamment à quel point, après cette même date de 1906, un modèle largement identifiable se met en place lié principalement au Théâtre du Châtelet et à sa troupe. Lors de ces tournées, la conformité au modèle parisien devient primordiale. Le principe à l'oeuvre semble toujours celui de la sidération, de la surprise et de l'étonnement. Quelques innovations ont pu être marquantes telle pour la pièce *Michel Strogoff* avec la mise en évidence de l'aspect « couleur locale », prenant pour référence un modèle russe « présumé » authentique. Le découpage en tableaux permettant également l'ajout de ballets ou de chants qui se résumaient parfois à des numéros recyclés d'autres spectacles ou ne présentaient qu'un lien assez lointain avec le sujet de la pièce. J'ai pu découvrir dans un programme d'une tournée de *Michel Strogoff* l'annonce de

dispositifs surprenants ou incongrus comme la référence par exemple à la présence de « chanteurs noirs, les plus belles voix du nouveau monde »¹⁹³, présence à coup sûr distrayante pour les yeux mais peu éclairante pour le sens. La volonté de surprendre toujours davantage gagne ainsi le plateau de manière quasi artificielle : au-delà des costumes et autres décors c'est l'élément « anthropo-ethnique » qui apporte une variété, croisant les cultures et les mondes et dépassant la Sibérie.

Pourtant cette volonté de faire circuler un modèle - celui d'un « théâtre-monde » - notamment en province a aussi ses limites. L'adaptation du matériel à la scène de province est à la fois nécessaire et problématique. La taille des plateaux y est plus limitée que la scène du Châtelet à Paris. D'où fausses manoeuvres, incidents, accidents qui sont repris et commentés dans la presse. Parfois, la réduction des moyens en province entraîne une exploitation plus modeste des spectacles et la dégradation par rapport au spectacle initial paraît inévitable. Les nombreux obstacles rencontrés tiennent à l'évidence principalement à la complexité de l'organisation même des tournées et à la difficulté d'entretenir une troupe permanente.

¹⁹³ Programme tournée Romain 12 août 1903, cf Fonds Rondel Rf 48839.

CONCLUSION

C'est d'abord un insensible mais profond déplacement d'attention, sinon de position théorique, qui paraît caractériser mes recherches depuis mes premiers travaux, à la fin des années 1990. A un très fort intérêt pour le discours tenu sur le corps au théâtre, a succédé un tout aussi fort intérêt pour les actions, les techniques de ce même corps, toutes étudiées comme existant au-delà ou en-deçà des mots. Ce transfert d'intérêt me semble recouper plus largement de profondes transformations culturelles elles-mêmes : les constats actuels par exemple portant sur la « crise du dialogue » théâtral, ou sur la « crise de la représentation » au bénéfice d'un investissement majeur sur le « faire », la « réalisation » quasi charnelle donnée comme première préoccupation. La prise en considération de la mutation des scènes y est centrale.

Très important bien sûr, est a priori le repère du langage. C'est bien lui qui apporte des informations sur le corps et ses ressentis. C'est lui qui suggère des nuances. C'est lui qui, par son enrichissement même, sa diversité, ses polarisations aussi, montre comment, d'un temps à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un auteur à l'autre, la manière d'évoquer le corps peut changer, suggérer des décalages, des ruptures même, voire des univers quelquefois étrangers. Décisif par exemple, dans ma thèse, m'est apparu le constat selon lequel l'horizon langagier du théâtre contemporain favorisait un discours sur la violence et les mobilisations qu'elle suscite. Du coup, à travers les termes utilisés, les expressions, les vocables répétés, se dessine ce qui existe plus largement dans la culture occidentale contemporaine : une extrême sensibilité à la violence, entre autres et pour s'en tenir à ce seul exemple, une forte attente sécuritaire, voire même une demande de protection individuelle exprimée comme jamais jusque-là. Le phénomène est marquant. Il s'explique aussi, révélant des individus devenus d'autant plus inquiets que semble s'effacer une tradition de solidarités collectives, d'assistances de proximité, alors que par ailleurs s'accroît la place donnée aux affects, aux traumatismes, aux « atteintes » psychologiques de chacun. Relatives « distances » sociales d'un côté, relatives « fragilités » individuelles de l'autre, le tout conduisant à des tensions inédites jusque-là. Le théâtre est bien ici un phénomène de culture : les échos et résonances d'une époque, d'un milieu y sont transposés comme ceux de sensibilités différentes. Ils y répondent aux attentes des publics.

Mais le théâtre, spectacle vivant est aussi au centre de bouleversements, dépassant les bornes et les limites, favorisant depuis plusieurs années l'expression « brute » et « intrinsèque » des individus eux-mêmes, leurs manifestations singulières, la présence des

corps dans leur opacité. C'est bien dans ce cadre alors que les mots perdent en importance et que peuvent s'instaurer de nouveaux modes d'expression, ceux mêmes dont la performance est devenue l'un des exemples majeurs : exprimer le « tout » dans un immédiat sans distance, donner à la présence de chair, à sa densité la plus tangible, la plus instantanée, la valeur d'un « dire » sans parole.

Telles sont les nouvelles modalités de spectacles qui sont devenues mes objets d'étude après ma thèse centrée sur le langage. L'acteur dans ce cas n'est plus que matérialité sensible, individu englué, émiettement d'instant et de singularités : ici, la présentation l'emporte sur la représentation, le « performer » l'emporte sur le « personnage ». Deux interprétations dès lors ont dominé dans mes recherches sur un tel objet. La première tient à une mise en relation : le rapprochement par exemple entre ce type de manifestation et l'hyper individualisme devenu dominant dans nos sociétés. L'affirmation spectaculaire instantanée, non répétable, totalement singulière, est celle qui porte au plus loin l'existence même d'un nouveau type de sujet. Celui-ci vient à se « dire » par sa seule présence, par ce qui « émerge » de lui-même dans une effervescence aussi continue qu'imprévue, par ce qui tient à l'acuité des instants, avant toute représentation, avant toute mise à distance. La performance, devenue « art de soi »¹⁹⁴ serait ainsi ce qui épouse au mieux les affirmations nouvelles d'un sujet prétendant exister sans ascendance, sans catégorie préalable, sans qu'un surplomb normatif vienne le juguler. Phénomène nouveau, vaguement utopique aussi, dont la performance semble être la traduction circonstanciée.

Une deuxième interprétation tient à la volonté de ma part de trouver coûte que coûte des catégories à de telles manifestations. Elles se confirment, de fait. Elles semblent même exister au-delà de toute décision consciente du performer. Mon travail sur la peau de celui-ci peut l'illustrer. La prise en considération de performances centrées sur la totale individualité de cette peau, sa mise en évidence, sa spectacularisation en est un des exemples : le dévoilement, entre autres, des particularités de ses traces, de ses signes, de ses parties systématiquement exposées. Comme le constat de performances jouant avec la souffrance, les déchirures tégumentaires, les chocs, en est un autre exemple. L'accentuation de l'individualisation, celle, toute particulière, de la sensibilité, celle de la fragilité de chacun, sont précisément autant de dynamiques favorisant ces comportements de déchirures, de sang, de mise en spectacle des faiblesses et des douleurs. C'est bien le corps ici qui est ainsi censé « montrer » au-delà des mots ce qui participerait d'une situation commune. La performance,

¹⁹⁴ Rosita Boisseau, « Avec une jouissance ludique, Jan Fabre fait valdinguer les limites du théâtre », *Le Monde*, 25 septembre 2014.

avec ses moyens de chair et seulement de chair, exprimerait tout simplement les caractéristiques d'une condition devenue collective malgré ses affirmations délibérément individuelles. Telle est bien une des conclusions de mes recherches sur un tel objet.

Autant dire que ces investigations m'ont aidé à travailler sur un autre objet largement antérieur aux modes d'aujourd'hui, mais particulièrement éclairant sur nombre de problèmes demeurés toujours d'actualité : le théâtre de Jules Verne. Cette œuvre, peu connue de nos jours mais célébrée en son temps, me fascinait. La raison en était la discrète et pourtant décisive distance existant entre la mise en scène jouant sur le plateau et ses limites, et le texte romanesque, totalement ouvert sur la diversité du monde, porteur des potentialités dramatiques initiales. La conséquence était étonnante. Autant le roman débordait de commentaires savants, de descriptions géographiques, d'indications cosmiques, d'explications sur les techniques et les colossales machines du temps, autant le théâtre devait convertir ces discours en tableaux, en décors, en équivalents matériels faits d'images et d'objets. Un univers de choses, d'atmosphères, d'ornements devait succéder à un univers d'observations et de mots. La présentation ici encore devait s'imposer sur l'explication. La féerie scientifique devançait le roman géographique. Le thème du privilège donné au « corps » sur le « langage » devait, sous une forme toute particulière, s'y répéter. Mais il le faisait avec une force inégalée jusque-là, dans la mesure où le roman vernien s'affronte au monde lui-même. Il restitue un espace étendu à l'échelle des océans et des continents. Il prétend traverser la terre, le ciel, les mers, jusqu'au plus lointain, jusqu'à l'inconnu. Or c'est bien cet infini qui doit être repensé pour pouvoir occuper une scène plus que finie et retenir l'attention du spectateur. D'où la nécessité d'un immense investissement sur le décor, les machineries du plateau, la présence de la faune, les mouvements d'une foule de figurants, les costumes clinquants des acteurs. D'où aussi le nom de « théâtre-monde » que j'ai donné à ce genre d'entreprise, tout simplement parce qu'elle a introduit une originalité dans l'histoire du théâtre lui-même.

Très vite encore une évidence s'impose : l'existence d'une animation aussi effervescente de la scène n'est possible qu'avec le recours au renouvellement des techniques du temps, l'électricité, la mécanique, les fabrications industrielles, celles mêmes qui ont permis de multiplier les panoramas sur la scène « vernienne ». A l'existence des techniques nouvelles installées sur le plateau, rendues visibles, soulignées, s'associent les mêmes techniques, cachées cette fois, dissimulées sous les décors, pour donner à cet espace restreint une illusion de mouvement, de force, de découverte, de vie. Incontestablement l'entreprise a réussi. Le public a suivi. Le succès s'est affirmé durant des décennies. Le théâtre devenait ici doublement témoin de son temps : restituer une curiosité nouvelle pour l'infini d'un monde,

avec sa géographie, ses techniques avancées, tel que l'ont pensé, au même moment, les expositions universelles par exemple, et animer cette même scène avec les machineries et les trucages venus précisément de ces mêmes inventions et techniques contemporaines.

Dernière originalité et non des moindres : ce théâtre s'est déplacé, il a voyagé. Des tournées ont été organisées, reprenant les initiatives des salles parisiennes en les exportant « ailleurs », avec les mêmes exigences, quadrillant désormais l'espace national et international. De véritables troupes ont circulé, accompagnées de leurs cohortes de régisseurs, acteurs et figurants suivis des décors de scène. Les auteurs, Jules Verne et son collaborateur Adolphe d'Ennery, ont signé des contrats, donné des autorisations et suivi leurs déplacements. Le théâtre s'est alors rapproché des entreprises de cirque à la Barnum avec leur ensemble hétéroclite de participants, de machines et d'animaux. L'éloignement par rapport au roman ne pouvait que s'accroître : l'entreprise de divertissement l'emportant sur ce qui était, à l'origine, pédagogie sinon éducation. Mais en même temps l'entreprise correspondait au goût populaire du temps pour le curieux, le merveilleux de la science, l'inattendu des découvertes. Plus profondément dans ses décors mouvants, dans la restitution d'un monde rendu visible par le jeu des décors et des panoramas, c'est le cinéma qu'une telle initiative préparait. Jules Verne en privilégiant dès lors l'image, l'illusion des espaces, en donnant une place inédite au corps et aux objets inventait tout simplement un art de la représentation que les techniques du XX^e siècle ont su totalement prolonger en sachant aussi les renouveler. Rien d'autre, autrement dit, qu'un thème totalement révélateur du renouvellement des spectacles au XX^e siècle qui mériterait à son tour une prospection approfondie pour prolonger la présente étude.

BIBLIOGRAPHIE

Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994/1978.

Robert Abirached *Le théâtre et le prince. II. Un système fatigué 1993-2004*, Arles : Actes Sud, 2005.

Vito Acconci, *Vito Acconci. Writing works. projects*, Barcelona, Poligrafa, 2001.

Jean-François Amadieu, *Le poids des apparences beauté, amour, gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Aristote, *La Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980.

Odette Aslan, « L'acteur en devenir », *Théâtre/ Public [Anatoli Vassiliev tradition, pédagogie, utopie]*, n° 182, 2006, pp. 102-107.

John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970

Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, C.N.R.S., 1989.

Olivier Bara, « Eléments pour une poétique du feuilleton théâtral », in Mariane Bury & Hélène Laplace-Claverie (eds), *Le Miel et le fiel-La critique théâtrale au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008, pp. 21-30.

Michel Bernard, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1979.

Didier Bezace, « Un espace de liberté et d'imaginaire », *Revue Communications, [Théâtres d'aujourd'hui]*, n° 83, 2008, pp. 131-140.

« Le théâtre sans l'illusion », dir. Ch. Biet et P. Frantz, *Critique*, n° 699-700, août-sept. 2005.

Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006.

Christian Biet, Richard Schechner, *De l'Avant-garde au théâtre environnemental*, coord. Ch. Biet, (traduction M. Pécorari, A. Cuisset), Editions Théâtrales, 2008.

Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII-XXI^e siècle) », *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, pp. 21-35.

Rosita Boisseau, « Avec une jouissance ludique, Jan Fabre fait valdinguer les limites du théâtre », *Le Monde*, 25 septembre 2014.

Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

Maïa Bouteillet, « Cinq troupes atypiques tournent en banlieues. La java des bannis de la scène », *Libération*, vendredi 21 avril 2000.

Marvin Carlson, « Résistance à la théâtralité », *Revue Théâtre Public [Entre deux. Du théâtral et du performatif]*, n° 205, Juillet-septembre 2012, pp. 28-35.

Antonio Casilli, « Le Web des troubles alimentaires. Un art de jeûner ? », *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, p. 111-123.

Sabine Chaouche et Roxane Martin (dir.), *European Drama et Performances Studies « le développement du 'grand spectacle' en France : politiques, gestion, innovations (1715-1864) »*, Paris, Classique Garnier, 2013.

Michel Corvin, « L'écriture théâtrale contemporain entre modèles de représentation et illisibilité », *Etudes Théâtrales [Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000)]*, n° 24-25, 2002, p. 204, pp. 202-204.

Michel Corvin, « Pour une réception musicale du théâtre contemporain », *Revue Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, n° 83, 2008, pp. 122-130.

Michel Cournot, « L'oppression au quotidien », *Le Monde* 29 octobre 2006.

Joseph Danan, « Ecriture dramatique et performance » *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, pp. 183-191

Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud papier, 2013.

Fabienne Darge, « Quartiers sensibles au théâtre », *Le Monde*, 21 février 2009.

Fabienne Darge, « Eschyle hors les murs grâce à Olivier Py », *Le Monde*, 21 février 2009.

Céline Desmarais, Jean Moscarola, « Analyse de contenu et analyse lexicale, le cas d'une étude en management public », Sylvia Kasparian, James de Finney (Eds.), *Actes du Colloque « L'analyse de données textuelles : de l'enquête aux corpus littéraires »*, Université de Moncton, Canada, 2004. cf. <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/thema/thema7.htm>

François Devinat, « Théâtre de quartiers. Enquêtes sur les créateurs qui travaillent avec les habitants », *Libération*, Samedi 8 et Dimanche 9 novembre 1997.

Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant/ les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Le Seuil, 2006.

Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008. », *Culture études* 2009-5, cf. www.culture.gouv.fr/deps rubrique « publications ».

Dumas, Olivier ; Gondolfo delle Riva, Piero ; Dehs, Volker, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel : 1863-1886 / 3 volumes*. - Genève Slatkine, 1999-2002

Florence Dupont, « Facere ludos. La fonction rituelle et l'écriture du texte dans la comédie romaine: un exemple, le pseudolus de Plaute », *Colloque international*, Genève, novembre 2003, pp. 27-29.

Anne-Simone Dufief, Jean-Louis Cabanès, (dir.), *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, Nanterre, Université Paris X, 2005.

Olivier Dumas, « Jules Verne juge Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°65, 1^{er} trimestre 1983, pp. 58-59.

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen, 1980.

Evelyne Ertel, « La formation de l'acteur », *Théâtre/ Public [Anatoli Vassiliev tradition, pédagogie, utopie]*, n° 182, 2006, pp. 108-110.

Jan Fabre, « S'entraîner à disparaître », Entretien réalisé par Esther Guarné, *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, pp. 263-275.

Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Revue Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe]*, octobre 2008, pp. 28-33.

Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », *Revue Théâtre Public [Entre deux. Du théâtral et du performatif]*, n° 205, Juillet-septembre 2012, pp. 9-11.

Josette Féral, « De l'évènement au réel extrême. l'esthétique du choc » André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, pp. 37-52.

Josette Féral, « Vous avez dit « training » », in Carol Müller (coordonné par), *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-/ CNSAD, pp. 7-27.

Claude Fischler, *L'honnivore, le goût, la cuisine et le corps*, Paris, Odile Jacob, 2001.

D. Foray et J. Manesse (dir.), *Innovation et performance, approches interdisciplinaires*, Paris, EHESS, 1999.

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Esther Gouarné, « La performance au coeur de la représentation », *Revue Théâtre Public [La vague flamande mythe ou réalité ?]*, janvier-mars 2014, n°211, pp. 36-42.

Izhak Goldberg, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Revue Communications*, n°92, 2013, pp. 67-74.

Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*. [trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold], Londres, Thames &Hudson, 1988.

Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994,

- Peter, Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées (Prédiction, Introspection, Appel au secours)* (1964 1965), traduites par Jean Sigrid, Paris, L'Arche, 1993.
- Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, l'Entretemps, 2013
- Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action*, Londres ,Thames & Hudson, 2004, trad. française 2005.
- Marie Huret, Vincent Olivier, « La tyrannie de la jeunesse », *L'Express*, 9 Mars 2000.
- Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 26 mars 1896.
- Erwin Jans, « Le drame après le drame », *Revue Théâtre Public [La vague flamande mythe ou réalité ?]*, janvier-mars 2014, n°211, pp. 17-22.
- Philippe Jauzac, *Jules Verne Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005,
- Patrick Kéchichian, « Théâtres de la révolte », *Le Monde Littéraire*, 2 février 2007.
- Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique* (trad. par Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.
- Olivier Lenoir (dir.), *Pour une éthique de la performance*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Gilles Lipovetsky et Jean Serroy , *l'Ecran global*, Seuil, 2007.
- Rafael Mandressi, « Le corps des savants sciences, histoire, performance », *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]* », n° 92, 2013, pp. 51-65.
- Yann Marussich, « Voyage(s) dan l'immobilité », *Revue Communications [Performance-Le corps exposé]*, n° 92, 2013, pp. 239-251.
- Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars – 15 avril 1936, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, 1936, pp. 365- 386.
- Philippe Minyana, *Chambres Inventaires, André*, Paris, Editions Théâtrales, volume 1, 1993.
- Philippe Minyana, *Où vas-tu Jérémie ?*, Paris, Editions théâtrales, volume 2, 1993, pp. 71-104.
- Philippe Minyana, *La maison des morts*, Paris, Editions Théâtrales, 1996.
- Philippe Minyana, *Histoire de Roberta*, Paris, Editions Théâtrales, 2006.
- Olivier Mongin, « Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans », *Revue Communications, [Théâtres d'aujourd'hui]*, n° 83, 2008, pp. 229-236.

Bruce Mc Mpherson(ed.) *More than meat joy. Carolee Schneemann : complete performance work and selecting writing*, New Paltz (NY), Documentext, 1979.

Arnold Mortier, « La soirée théâtrale-Le Bilan de Michel Strogoff », *Le Figaro* du 7 janvier 1881.

Arnold Mortier, « La soirée théâtrale-La centième de Michel Strogoff », *Le Figaro*, 19 février 1881.

M. J. Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette et Cie, 1873.

Marie Ndiaye, *Hilda*, Paris, Minuit, 1999.

Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Annales du théâtre et de la musique (année 1878)*, Paris, G. Charpentier, 1879.

Valère Novarina, *Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989

Valère Novarina, *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997.

Valère Novarina, « L'homme hors de lui » [entretien avec Jean-Marie Thomasseau], *Europe*, n° 880-881, 2002, pp. 162-175.

Patrice Pavis, « Thèses pour l'analyse du texte dramatique », *Degrés*, n°107-108, 2001, L.1-L.33.

Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie Théâtrale*, Québec, Les Presses de l'Université de Québec, 1976

Catherine Perret, « Performer/Pratiquer », *Revue Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe, II Impact]*, n°191, 2008-4, pp. 84-85.

Jean-Louis Perrier, « Zabou mégère au service de Marie Ndiaye », *Le Monde*, 12 février 2002.

Marie-Christine Pouchelle, *Essais d'anthropologie hospitalière*, Paris, S. Arslan, 2003

Robert Pourvoyeur, « Jules Verne et le théâtre », in Jules Verne, *Clovis Dardentor*, Paris, Union générale d'éditions, collection 10/18, n° 1308, 1979, pp. 5-30.

Robert Pourvoyeur, « Théâtre et musique chez Jules Verne », in *Grand album Jules Verne : les intégrales Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, pp. 85-101.

Jean-Marie Pradier, "Ethnoscénologie : la profondeur des émergences", *Internationale de l'imaginaire [La scène et la terre]*, 1996, n°5, pp. 13-41.

Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie vers une scénologie générale », in C. Amey, J.-P. Berthet et M. Jimenez (Eds.), *L'oeuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksieck, 2001, pp. 157-172.

Jean-Marie Pradier, « La performance ou la reconnaissance de l'action », *Revue Communications*, n°92, 2013, pp. 277-290.

Max Reinert, « Un logiciel d'analyse lexicale : A.L.C.E.S.T.E. », *Les Cahiers de l'analyse des données*, XI, 4, 1987, pp. 471-484.

Sylvie Requemora, « Le voyage dans le théâtre français du XVIIIe siècle », *The Irish Journal of French Studies*, n° 4, 2004, pp. 17-40.

Noëlle Renaude, *Promenades*, Paris, Editions Théâtrales, 2003.

Christian Robin, « Jules Verne et la presse », Jean-Pierre Picot et Christian Robin (eds), *Jules Verne cent ans après Colloque de Cerisy*, Terre de brume, 2005, pp. 87-108.

Philippe Roger, « Spectaculaire histoire d'un mot », Christine Hamon-Sirejol et André Gardies (éds), *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, pp. 9-10. Ce texte ayant déjà été édité dans *Génériques*, 2, Aléas, 1995.

Sylvie Roques, « Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps », *Jeu*, n° 135, pp. 124-130.

Jean Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant 'La crise du personnage' », *Etudes théâtrales*, 20, 2001, pp. 41-50.

Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000.

Josyane Savigneau, « Cinq femmes et la violence », *Le Monde*, 8 juillet 1999.

John Richard Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

Richard Schechner, *Performance Studies 2d edition*, Routledge, 2006.

Richard Schechner, *Performance*, trad. Anne Cusset et Marie Pecorari sous la direction de Christian Biet, Editions Théâtrales, 2008

Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la performance Theory », André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011, pp. 15-35.

Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Editions théâtrales, 2005.

René Solis, « Un an de théâtre brut aux Laboratoires d'Aubervilliers », *Libération*, 10 janvier 2009.

Jean-Pierre Stroobants, « Les Européens boudent la culture », *Le Monde*, 16 novembre 2013.

Carole Talon-Hugon, « Avignon 2005 Le conflit des héritages », *Du théâtre* (hors série), 16, 2006.

Jean Marie Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 99-121,

Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Littérature [théâtre : le retour du texte ?]*, n° 138, Juin 2005, pp. 97-118.

Fernando de Toro, « The end of theatre semiotics ? A symptom of an epistemological shift », *Semiotica*, 168-1/4 , 2008, pp. 109-128.

Anne Tronche, *Gina Pane Actions*, Paris, Fall édition et Anne Tronche, 1997.

Victor Turner, *From Ritual to Theatre : the human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journals, 1987.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996.

Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant », *Revue Communications, [Théâtres d'aujourd'hui]*, n° 83, 2008, pp. 13-23.

Jules Verne *Le Tour du Monde en 80 jours*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et quinze tableaux, théâtre de la Porte-Saint-Martin le 7 novembre 1874, *Les Voyages au Théâtre*, Paris, Hetzel, 1881, pp. 1-143.

Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant* , pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et treize tableaux. Première au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 26 décembre 1878, *Les Voyages au théâtre*, Ibid., pp. 145-263

Jules Verne, *Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et seize tableaux. Première au Théâtre du Châtelet le 17 novembre 1880, *Les Voyages au théâtre*, Ibid., pp. 265-375.

Laurie Viala, « Les Voyages Extraordinaires une invitation aux images », Jean-Pierre Picot et Christian Robin (eds.) *Jules Verne Cent ans après*, Terre Brume, 2005, pp. 109-122.

Georges Vigarello, « Corps âgé corps esthétisé Réflexions historiques », *Cahiers de l'Observatoire « Les nouveaux miroirs de l'âge »*, n° 2, juin 2006, pp. 5-8.

Georges Vigarello, *La silhouette, naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012

Emmanuel Wallon, « Postérité de la performance en France : la dissémination de la notion d'expérience à travers les arts », *Revue Théâtre Public [L'avant-garde américaine et l'Europe]*, n°191, 2008-4, pp. 80-81.

Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, tome 2.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	2
Préambule	3
Cadre théorique	4
CHAPITRE 1 :	7
ORALITE TEXTUELLE ET SPECTACULARITE	
1. Du texte à la scène	8
2. Le corps mis en mots	12
3. Une exploration des résultats	17
4. La publication des résultats	19
a- Une vision d'ensemble	20
b- La vision d'un théâtre anatomique	21
c- Le « corps dominé »	22
5. Le corps, lieu de pratiques	25
CHAPITRE 2 :	28
SPECTACULARITE ET PRATIQUES PERFORMANTIELLES	
1. Théâtralité et performances	29
2. La performance	35
a- Définition	36
b- Les origines et le point de vue historique	39
3. Journées d'étude : performance, théâtre et anthropologie	42
4. Les formes hybrides des théâtres performatifs	48
5. La performance avec spectation et son cadre	52
6. La peau et les performances	54
7. Dans la peau de l'acteur	57

CHAPITRE 3 :	61
LE SPECTACULAIRE DES FEERIES SCIENTIFIQUES DE JULES VERNE	
1. Voyage et théâtre	62
a- La maquette du décor de <i>Voyage à travers l'impossible</i>	63
b- <i>Kéraban le têtu</i>	65
2. Des romans verniens au théâtre	66
a- Les marques de la théâtralité du roman	67
b- Le passage à la scène	69
c- Le genre des pièces	70
3- La génétique et le livret de mis en scène du <i>Tour du Monde en 80 jours</i>	71
4- La réception : gravures de presse et illustrations	74
5- Le croisement des sources	77
6- Jules Verne inventeur du « théâtre-monde » et « entrepreneur de spectacle »	79
I. La mise en place d'un système	80
a- Les coûts engagés lors des créations et des reprises	81
b – La célébration d'un « théâtre-monde »	82
II. Les tournées : modes d'exploitation et de diffusion	83
CONCLUSION	85
BIBLIOGRAPHIE	89
CURRICULUM VITAE	98

CURRICULUM VITAE

SITUATION PROFESSIONNELLE ACTUELLE

Sept. 2010-15 Chargée de cours - U.F.R. Langues, Arts et Musique, Département Arts et Musique, Université d'Evry- Val d'Essonne

Déc. 2006- 15 Chercheure associée - Centre Edgar Morin (EHESS/ CNRS UMR 8177).

Directeur du Centre Edgar Morin : Evelyne Ribert, sociologue (CNRS).

L'équipe de recherche « Corps, histoire, société » est dirigée par Georges Vigarello, Directeur de recherche EHESS.

Adresse professionnelle :

Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) 22 rue d'Athènes 75009 Paris

Tél. : 33 (0)1 40 82 75 25/ Fax : 01 40 82 75 40/ Mail : cem@ehess.fr

Page Web professionnelle:

<http://www.iiac.cnrs.fr/CentreEdgarMorin/spip.php?article141>

Docteur enseignant contractuel – Axe Ethnoscénologie Laboratoire EA1573 Scènes et Savoirs Université Paris 8 : **<http://www.scenesetsavoirs.univ-paris8.fr/#T1>**

PARCOURS UNIVERSITAIRE

1. Coursus principal en Etudes Théâtrales

2000-2005 **Doctorat « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts spécialité « théâtre »**

Université de Paris 8, Laboratoire d'Ethnoscénologie,

« *Le corps et ses images dans l'écriture dramatique -Une application du logiciel*

« *Alceste* » - sous la direction de Jean-Marie Pradier –Université de Paris VIII-Saint-

Denis

Thèse soutenue le 1 avril 2005. Jury : Georges Vigarello (Paris 5), Jean-Pierre

Ryngaert (Paris 3), Jean-Marie Thomasseau, (Paris 8), Philippe Bonnet (Paris 5)

Mention très honorable

Qualification aux fonctions de maître de conférence : section18

1995-1996 **D.E.A « Arts du spectacle »** Université de Paris III « *Place et images du corps dans la dramaturgie de Philippe Minyana* », sous la direction de Monique Banu Borie

1995-1994 **Maîtrise** « Arts du spectacle » Université de Paris III « *Le double et ses figures dans l'Amphitryon de Kleist* » dirigé par Jean-François Peyret

1994 -1993- **Licence** « Arts du spectacle » Université de Paris III.

2. Formation complémentaire (inter-disciplinaire) et artistique

2002 **Maîtrise de psychologie sociale** (Université Paris V -René Descartes) « *L'impact du contexte social versus le stimulus émotionnel dans le cas du sourire soutenu en juin* sous la direction de Sylvia Krauth-Gruber

2000 Licence de psychologie (Université de Paris V)

1992 Cours de Cathleen Leslie (Actor's studio)

1990 Cours de Studio 34 dirigé par Claude Mathieu et Philippe Brigaud

1988-89 Cours Florent

1987-1989 **Licence de Philosophie** (Université Paris IV- Sorbonne)

1984-86 **DEUG** de Philosophie Paris IV

1983 **Baccalauréat A4** mention bien

ENSEIGNEMENT – PEDAGOGIE

Septembre 2010-15 Chargée de cours Université Evry-Val d'Essonne, U.F.R. Langues, Arts et Musique, Département Arts et Musique

2014-15 charges de cours : 36h

Cours magistral : Histoire de la mise en scène (L3) :

De 1800 à nos jours la mise en scène s'est revendiquée comme un art à part entière. Nous évoquerons les oeuvres et les artistes dont l'influence demeure forte sur la création d'aujourd'hui : depuis Antoine, Lugné-Poe, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Copeau, Juvet, Dullin, Jaques-Dalcroze, Schlemmer, Gémier, Vilar, Brecht, Grotowski, Kantor, Mnouchkine, Brook.

2013-14 charges de cours : 30h

Cours magistral : Histoire de la mise en scène : (L3)

Cf. descriptif contenu ci-dessus

2012-13 charges de cours : 30h

Cours magistral Histoire de la mise en scène (L3) : 30h

Cf. descriptif contenu ci-dessus

2011-12 charges de cours : 30h

Cours magistral Histoire de la mise en scène (L3)

Cf. descriptif contenu ci-dessus

2010-11 charges de cours : 93 heures

Cours magistral Histoire de la mise en scène (L3) : 30h

Cf. descriptif contenu ci-dessus

C Magistral Histoire du théâtre (L1) : 30h

Au premier semestre, sont principalement étudiés les thèmes du lieu et de l'espace théâtral de l'Antiquité au XVII^e siècle. D'abord le lieu du théâtre est généralement inscrit par rapport à la cité, qu'il soit au centre ou en marge ; ensuite, l'espace dramatique qu'il contient est en rapport avec l'histoire de la cité. Plusieurs modèles de théâtre historiques sont étudiés: les lieux théâtraux antique, médiéval, élisabéthain et classique.

Au second semestre le cours présente une histoire du théâtre français, depuis la fondation de la Comédie française (1680), l'abolition des privilèges dramatiques (loi Le Chapelier de 1791), ses répercussions sur la production dramatique française et l'émergence de nouveaux genres (mélodrame, drame, féerie, vaudeville..) jusqu'aux réformateurs de la fin du XIX^e siècle.

TD Analyse théâtrale : lecture de la *Poétique* d'Aristote (L1) : 33h

Septembre 2009-10 ATER Université Evry-Val d'Essonne (demi-poste), U.F.R. Langues, Arts et Musique, Département Arts et Musique, 92 heures

-CM Histoire du théâtre (L1) : 30h

Cf. descriptif contenu ci-dessus

-TD Analyse théâtrale (L1) Lecture du *Paradoxe du comédien* Diderot : 33 h

Rencontres organisées avec Rafael Mandressi (CNRS) autour de la question des passions chez Racine le 15 mars 2010 ; avec Georges Vigarello (EHESS) autour de Diderot et du paradoxe du

comédien le 23 mars 2010 ; avec Philippe Minyana, autour de la question de l'écriture contemporaine le 10 mai 2010.

- Séminaire de recherche (M1M2) : « La mise en corps du texte narratif : le cas de l'adaptation du roman à la scène » 12h

Ce séminaire porte sur les modalités de l'adaptation des « voyages extraordinaires » à la scène, la manière dont Jules Verne passe du narratif au dramatique, du romanesque au théâtral. Les adaptations qu'il propose, aidé par un « carcassier » comme Adolphe d'Ennery, mettent à coup sûr en évidence les potentialités dramatiques initiales des romans-sources.

Ce thème est étudié ici comme exemple générique de problème posé par la transposition théâtrale. Il est éclairé par le choix de séquences concrètes. Il sert surtout d'exposé de méthodes spécifiques d'investigation : lire et interpréter des textes et des images de théâtre. Il s'agit d'initier en ce sens les étudiants à l'analyse des sources documentaires d'origines différentes (manuscrits, iconographie..)

Septembre 2005-06 ATER Université de Nice Sophia Antipolis (temps plein), U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines, département des Arts « Théâtre », 192 heures

TD Analyse des spectacles (L2) - 36 h

Ce cours entend initier les étudiants aux méthodes de l'analyse des spectacles. Il cherche à rendre compte des problématiques et des enjeux posés par cette discipline et propose un examen détaillé des différentes composantes de la scène sur lesquelles peut porter l'analyse.

Atelier « Pratiques de l'acteur : Le théâtre de Philippe Minyana (L1) - 36 H

Le théâtre de Philippe Minyana se veut souvent un théâtre du « parler vite » et de « la parole affolée » sans temps ni ponctuation sans prudence ni sous-texte. Il s'énonce alors dans la profération ou dans la confiance. Dans cette perspective, un parcours pratique et théorique autour de six pièces de Philippe Minyana est expérimenté.

Atelier Mime et jeu corporel (L1) - 24 H

Cet atelier correspond essentiellement à une initiation au mime corporel. L'objectif est de découvrir un vocabulaire de mouvement corporel sur lequel on puisse s'appuyer en vue du jeu dramatique.

Atelier spectacle (L1) - 36H

Propositions de mise en scène autour de *Ça va* et *Visites (2) (Histoire de Roberta)* de Philippe Minyana .

Atelier « initiation théâtre » - 36 H

Ce cours a pour objectif de développer une sensibilisation à l'espace scénique ainsi qu'à l'écoute. Des exercices de diction, de lecture expressive et de lecture adressée sont proposés ainsi qu'un travail sur des scènes du répertoire classique et contemporain.

Scène ouverte : encadrement des étudiants - 24H

pour le spectacle organisé au Théâtre National de Nice le 27 mai 2006

pour les lectures organisées dans le cadre du Colloque « *Permanence Homère- au sujet de la transmission de la culture antique jusqu'à nos jours, à travers les arts* » Colloque organisé par Jacqueline Assael, professeur de langue et de littérature grecques à l'UNSA, Université de Nice

RESUME DES ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT

Enseignement	Année	Lieu	Niveau	Volume Horaire	Contenu du cours
HISTOIRE DE LA MISE EN SCENE	2014-15	UNIVERSITE EVRY	L3	36h	<u>CM</u> : De 1800 à nos jours, synthèse des principales évolutions esthétiques et débats idéologiques qui ont jalonné son histoire.
HISTOIRE DE LA MISE EN SCENE	2013-14 2012-13 2011-12 2010-11	UNIVERSITE EVRY	L3	30h	Cf. descriptif contenu ci-dessus
HISTOIRE DU THEATRE	2010-11	UNIVERSITE EVRY	L1	30h	<u>CM</u> : -Etude de l'évolution des lieux et des espaces depuis l'Antiquité grecque jusqu'au XVI ^e siècle. -Histoire du théâtre français depuis 1680 jusqu'au XX ^e .
ANALYSE THEATRALE	2010-11	UNIVERSITE EVRY	L1	30h	<u>TD</u> -Introduction aux méthodes de l'analyse des spectacles
LA MISE EN CORPS DU TEXTE NARRATIF	2009-10	UNIVERSITE EVRY	M1-M2	12 h	<u>CM</u> : -L'adaptation des «Voyages Extraordinaires » de Jules Verne conçu comme exemple générique de la transposition théâtrale au XIX ^e siècle
HISTOIRE DU THEATRE	2009-10	UNIVERSITE EVRY	L1	30h	Cf. descriptif contenu ci-dessus
ANALYSE THEATRALE	2009-10	UNIVERSITE EVRY	L1	33h	Cf. descriptif contenu ci-dessus
REPRESENTATIONS DU CORPS et ANALYSE TEXTUELLE	2007	UNIVERSITE Paris V	M 2	8 h	<u>CM</u> : -Introduction aux méthodes d'analyse textuelle
ANALYSE DES SPECTACLES	2005-06	UNIVERSITE Nice	L2	36 h	<u>TD</u> : -Méthodes de l'analyse des spectacles -Problématiques et enjeux
PRATIQUES DE L'ACTEUR	2005-06	UNIVERSITE Nice	L1	36 h	<u>TD</u> : Parcours pratique et théorique autour de six pièces de Philippe Minyana
ATELIER MIME ET JEU CORPOREL	2005-06	UNIVERSITE Nice	L1	24 h	<u>TD</u> : -Initiation au mime corporel
ATELIER SPECTACLE	2005-06	UNIVERSITE Nice	L1	36 h	<u>TD</u> : -Propositions de mise en scène pour <i>Ca va</i> et <i>Histoire de Roberta</i> de Philippe Minyana
INITIATION AU THEATRE	2005-06	UNIVERSITE Nice	L1-L2	36 h	<u>TD</u> : -Travail sur des scènes du répertoire classique et contemporain
SCENE OUVERTE	2005-06	UNIVERSITE Nice	L1	24 h	<u>TD</u> : -Encadrement des étudiants

ENSEIGNEMENT ET INTERVENTIONS DIVERSES

Séminaire Doctoral Université de Paris X de Christian Biet 3 juin 2014 : « Comment étudier le théâtre de Jules Verne : problématique, sources, méthodologie » : 1 heure (INHA/ salle Walter Benjamin - 2 rue Vivienne - Paris 2^e)

Séminaire IIAC 20 mars 2012 « Anthropologie de la performance » de Caterina Pasqualino - intervention « Des micro-actions aux micro-réactions neuro-sensorielles : la performance à l'étude » : 2 heure (INHA/ salle Pierre-Jean Mariette - 2 rue Vivienne - Paris 2^e)

Séminaire Doctoral Université de Paris X de Christian Biet 20 mars 2012 « Recherches concernant le théâtre joué de Jules Verne » : 1H (INHA/ salle Walter Benjamin - 2 rue Vivienne - Paris 2^e)

Séminaire Centre Edgar Morin 13 février 2012 « Les voyages au théâtre de Jules Verne : de l'extraordinaire à l'impossible : 2 heures (EHESS/190-198 Avenue de France, 75013 Paris), salle 587 (salle du LAIOS, 5^e étage)

Séminaire M2 Université Paris 5, Sciences de l'éducation : 8 heures (2007) « Introduction aux méthodes d'analyse textuelle et à la méthodologie « Alceste ». Mise en perspective et étude des différentes représentations corporelles émergeant dans le théâtre contemporain français

Conférences

-Conférence « Performances et théâtralité », Journée professionnelle Rectorat de Bordeaux OARA *Performances et forme courte*- mardi 22 janvier 2013-Auditorium-Médiathèque de Pessac, 1 heure.

- Conférence 10 décembre 2010 « Mise en corps et voyage théâtral chez Jules Verne » organisée par l'UFR des Lettres et le CERR, Université de Picardie, Bibliothèque Louis Aragon, Amiens, 3 heures

PUBLICATION

THE : THESE

Le corps et ses images dans l'écriture dramatique -Une application du logiciel «Alceste » Thèse publiée en ligne, septembre 2009 sur le site dirigé par Laurent Dubreuil, New York, Romance studies, Cornell University (Ithaca)

http://www.einaudi.cornell.edu/french_studies/publications/theses.asp?pubid=4407

OS : OUVRAGE

Dans la peau de l'acteur, Armand Colin, parution février 2015. Responsable d'édition Anne-Sophie Bourg. Avec le soutien de l'Observatoire Nivéa (BAT signé, sous presse)

DO : DIRECTION D'OUVRAGES

1. Avec Christian Biet, « *Performance : le corps exposé* », Revue *Communications*, N° 92, avril 2013, 22 textes- 682618 signes, mai 2013, 289 p.
2. « *Théâtres d'aujourd'hui* », Revue *Communications*, N°83, septembre 2008, (18 textes), 236 p.

CHAP : CHAPITRES D'OUVRAGES SCIENTIFIQUES

1. « *Séduction, corps et théâtre au XIXe siècle- Ce que disent les illustrations* », in Christian Delporte et Audrey Hermel (éds.), *Corps et séduction*, Editions et librairie Nicolas Malais, septembre 2014, 10 p.
2. « *Entre peau et seconde peau, la vision du costume de scène chez l'acteur contemporain* », in Didier Doumergue et Anne Verdier (éds.), *Le costume de scène, objet de recherche*, Cirey- les- Mareilles, Lampsaque, septembre 2014, 10 p.
3. « *Du plateau de théâtre au studio de cinéma : le cas de Voyage à travers l'impossible* », in Agathe Torti (éds.), *Théâtre au cinéma/ cinéma au théâtre : aires culturelles francophones et anglophones*, Editions Le Manuscrit, avril 2013, 10 p.
4. « *Le voyage théâtral chez Jules Verne et la difficulté de son incarnation* », in Loïc Guyon et Sylvie Requemora-Gros (eds), *Théâtre et voyage*, Paris, PUPS, collection « Imago Mundi », mai 2011, 17 p.

6. La performance, de la chorégraphie à la singularité dans l'espace théâtral », in Agathe Torti (éds.), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel*, Paris, Editions Le Manuscrit, mars 2011, 9 p.

6. « Les effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques », in Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (éds.), *Roman et Théâtre : une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Editions Garnier, octobre 2010, 13 p.

7. « Corps, décor et sauvagerie dans le théâtre de Jules Verne » (avec Georges Vigarello), in G. Boëtsch, D. Chevé et H. Claudot-Hawad (éds.), *Décors des corps*, Paris, Editions du CNRS, septembre 2010, 8 p.

ACL - ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES OU INTERNATIONALES avec comité de lecture

1. « La fascination de la peau » (avec Georges Vigarello), Revue *Communications*, N° 92, mai 2013, 12 p.

2. « Le corps mis en mots dans le théâtre contemporain », Revue *Séméion*, N°8, septembre 2011, Editions Universitaires de la Sorbonne, Université Paris IV, 8 p.

3. « Le périple de *Kériban le Têtu* et sa mise en scène », Revue *Histoire du Théâtre*, septembre 2011, n°251, 12 p.

4. « Le théâtre des écrans ou la scène des flux : le cas de Lucille Calmel », Revue *Âgon* (ENS Lyon), <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1224>, septembre 2010, 10 p.

5. « Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps », Revue *Jeu* (Université du Québec Montréal), n°135, juin 2010, 8 p.

6. « Figures contemporaines du spectacle vivant », Revue *Esprit*, N°356, juillet 2009, 12 p.

7. «Crise du théâtre», Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, N°83, septembre 2008, 10 p.
8. « Enjeux et limites des performances » (avec Georges Vigarello), Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, N°83, septembre 2008, 12 p.
9. « La question des amateurs et des professionnels à l'Usine Hollander à Choisy-Le-Roi » (avec Patrice Bigel), Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, N°83, septembre 2008, 9 p. (texte consultable sur le site http://www.compagnielarumeur.com/lyceen_ang.html, traduction en anglais et en allemand).
10. « Scènes anatomiques du théâtre contemporain : une approche des représentations du corps chez Philippe Minyana et Valère Novarina », Revue *Théâtre Public*, N°183, janvier 2007, 8 p.
11. « Analyse des données textuelles et littérature dramatique contemporaine : une étude des représentations du corps », Revue *Degrés*, Département : Sciences de l'Information et de la Communication Université libre de Bruxelles (ULB), N°129, printemps-été 2007, 20 p.

Article soumis, accepté, envoyé

« Genèse scénique à partir d'un roman vernien : la pièce *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours* (1874) », In Ana Clara Santos (éds.), *Parcours de Génétique théâtrale : de l'écriture à la mise en scène*, Paris, Editions Le Manuscrit, (sous presse décembre 2014), 11 p.

« La mise en corps : entre installation et performance filmée » In Itzhak Golberg (éds), *Installations/Happenings*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 8 p., (à paraître 2014).

« *Le Tour du Monde en 80 jours* et de *Michel Strogoff* - Leurs tournées : obstacles et enjeux », in Jean Claude Yon (éds), *Les mondes du spectacle au XIXe siècle*, Société des études romantiques et dix-neuviémiste, 10 p., (à paraître 2015)

AP : AUTRES PUBLICATIONS

1. Entretien avec ORLAN, « Les préjugés ébranlés par l'Art Action », Revue *Communications [Performance : le corps exposé]*, n° 92, mai 2013, 8 p.
2. Entretien avec Eric Duyckaerts (avec Georges Vigarello), « Entre savoirs et docte ignorance : les 'conférences-performances' d'Eric Duyckaerts », Revue *Communications [Performance : le corps exposé]*, n° 92, mai 2013, 7 p.
3. « L'espace de travail, le laboratoire théâtral de Michel Vinaver », Revue *Office et Culture*, N°14, Décembre 2009, 2 p.
4. Entretien avec Robert Abirached, « Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, N°83, septembre 2008, 14 p.
5. Entretien avec Didier Bezace, « Un théâtre populaire aujourd'hui », Revue *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, N°83, septembre 2008, 10 p.

ACT : COMMUNICATIONS AVEC ACTES DANS UN CONGRES INTERNATIONAL OU NATIONAL avec comité de lecture

1. Colloque International « Theater Performance Philosophy » (Université Paris Sorbonne)
26 juin 2014- Amphi Descartes- Chair « La performance comme outil d'intelligibilité du monde »
avec Nicolas Fourgeaud (Hte École des Arts du Rhin), Sara Baranzoni (Univ. de Boulogne) et
Simon Lanher (ENS Lyon).
2. « Le Tour du Monde en 80 jours et de Michel Strogoff. Leurs tournées : obstacles et enjeux »,
Colloque international *Les mondes du spectacle au XIXe siècle*, Congrès 2014 de la société
des études romantiques et dix-neuviémistes, 28-30 janvier 2014, Paris, (Actes à paraître).
3. « Entre peau et seconde peau, la vision du costume de scène chez l'acteur contemporain »,
Colloque international *Le costume de scène, objet de recherche*, organisé en partenariat avec
L'Université de Lorraine, l'Université Paris Ouest-Nanterre, le Centre National du Costume
de Scène (CNCS), 20-22 mars 2013, (Actes parus en 2014).

4. Introduction à la journée d'étude «Potlatch notionnel sur la performance », EHESS/ Université de Paris Ouest-Nanterre - Centre Edgar MORIN/HAR, Dir. Christian Biet, Sylvie Roques, Georges Vigarello, le 29 mai 2012.
5. « Séduction, corps et théâtre au XIXe siècle- Ce que disent les illustrations » (avec Georges Vigarello), Colloque international *Corps et séduction : du charme à la manipulation*, organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin, 8-9 décembre 2011 (Actes parus en 2014), 10 p.
6. Introduction à la seconde journée d'étude « Performance, théâtre, anthropologie », Université de Paris Ouest-Nanterre et EHESS, Dir. Christian Biet, Sylvie Roques, Georges Vigarello, le-25 mai 2011 (Revue Communications N°92, mai 2013)
7. « La place du modèle théâtral dans la génétique de l'œuvre vernienne », Colloque International *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne : de la création à la réception*, organisé par le centre d'étude du roman et du romanesque de l'Université de Picardie 18-20 novembre 2010, 10 p.
8. « Gravures de presse et illustrations du théâtre de Jules Verne », Colloque International *Presse et scène au XIX^e siècle*, Université Paul Valéry Montpellier 3, 17-19 juin 2010, 10 p.
9. « La mise en corps : entre installation et performance filmée »- Journée d'études des départements d'Histoire de l'Art et des Arts du Spectacle Installations/Happenings, Université de Paris-Ouest-La Défense, Mercredi 12 mai 2010, Presses Universitaires de Nanterre (à paraître), 8 p.
10. « Valère Novarina : des organes hors du corps », pp. 92-100, Actes du colloque international *Projections : des organes hors du corps* organisé par l'UMR 7171 « Ecritures de la modernité » Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 13-14 octobre 2006 au Mac/Val de Vitry-sur-Seine, désormais publiés sur le site internet *Epistémocritique* (Michel Pierssens dir.), à l'adresse <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article68>, 9 p.

COM : COMMUNICATIONS ORALES SANS ACTES DANS UN CONGRES INTERNATIONAL OU NATIONAL

1. « Une étude des représentations du corps dans le théâtre de Marie Ndiaye : le cas d'Hilda » Colloque International, *Autour de Marie Ndiaye*, les 27-28 avril 2007 University of London- Institute of Germanic and Romance Studies, Londres, 12 p.
2. « Le Corps et ses représentations dans le théâtre contemporain », Colloque International en danse *Atelier de la danse n°1 : transdisciplinarité*, organisé par le département Arts de l'Université de Nice Sophia Antipolis, à Cannes, Palais des Festivals et des Congrès, les 19-20 novembre 2005, 12 p.
3. « Corps, textes et approche qualitative », *Journées internationales de l'ethnoscénologie*, le 16 juin 2004, à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, 11 p.

ORGANISATION ECHANGES SCIENTIFIQUES

Organisation d'une journée d'étude « Potlach notionnel sur la performance –2 »- Mardi 29 mai 2013 INHA, Dir. Christian Biet, Sylvie Roques, Georges Vigarello : à l'occasion de la parution du numéro de *Communications* consacré aux performances.

Avec les interventions de Richard Schechner (Université de New York), Guy Spielmann (Georgetown University), Julie Perrin (Paris 8), Caterina Pasqualino (CNRS/EHESS), Bernard Müller (EHESS), ORLAN (artiste), Yann Marussich (performer), Josette Féral (Paris 3), Joseph Danan (Paris 3).

Organisation d'une journée d'étude « Potlach notionnel sur la performance »- Mardi 29 mai 2012, Amphithéâtre François Furet-EHESS, Dir. Christian Biet, Sylvie Roques, Georges Vigarello : (18 intervenants)

Cette journée d'étude avait pour objet de croiser les perspectives en faisant appel à des spécialistes de l'art et du théâtre en particulier mais également en interrogeant des « entrées » scientifiquement différentes, sociales, anthropologiques, historiques. Dans cette perspective et avec la collaboration de chercheurs venus d'horizons scientifiques et thématiques différents,

nous avons interrogé les traits communs ou singuliers de ces pratiques spectaculaires. Nous avons tenté d'effectuer un bilan, démarche demeurée jusqu'ici toujours précaire ou limitée.

Le but est bien de poursuivre des réflexions de synthèse, réflexions à vrai dire déjà amorcées par d'autres, mais que la pratique elle-même, son effervescence, sa profusion, oblige toujours davantage à renouveler.

Intervenants : Itzhak Golberg (Histoire de l'Art-Université de Saint Etienne), Nora Jaccaud (Etudes théâtrales, Paris III), Richard Sherwin (New York Scholl of Law), Guy Spielman (Georgetown University), Eric Vautrin (Etudes théâtrales Caen), Jean-Marie Pradier (ethnoscénologie Paris 8), Bernard Andrieu (Staps Rouen), Chloé Déchery (Etudes théâtrales Paris X), Bernard Muller (anthropologie EHESS), Caterina Pasqualino (anthropologie CNRS/EHESS),

Organisation de deux journées d'étude « Performance, théâtre, anthropologie », Université de Paris Ouest-Nanterre et EHESS, Dir. Christian Biet, Sylvie Roques, Georges Vigarello, les 24-25 mai 2011

Intervenants : Richard Schechner (Université de New York), Jean-Marie Pradier (Ethnoscénologie, Paris VIII), Nicole Revel (Anthropologie, CNRS), Antonio Casilli (Sociologie, Centre Edgar Morin et Telecom Paris Tech), Joseph Danan (Théâtre, Paris 3), Yann Marussich (performer, Genève), Caterina Pasqualino (Anthropologie, CNRS/IAC EHESS), Rafael Mandressi (Histoire des sciences, CNRS)

STAGES PROFESSIONNELS ET FORMATION ARTISTIQUE

- | | |
|------|--|
| 2009 | Ateliers « Théâtre permanent » : <i>Lorenzaccio</i> de Musset , <i>Bérénice</i> de Racine
Laboratoires d'Aubervilliers - Compagnie de Gwénaél Morin |
| 2001 | Stage au National Taiwan College of Performing Arts
(Taipeh) initiation à l'art de l'acteur du théâtre classique chinois |
| 1997 | Stage de réalisation théâtrale Compagnie La Rumeur-Usine Hollander |
| 1996 | Stage « Le théâtre de Philippe Minyana » animé par Philippe Minyana
Comédie de Reims (sélection sur dossier) |
| 1994 | Atelier « L'acteur gestuel » Claire Heggen Théâtre du Mouvement |

- Stage « Shakespeare et Maeterlinck » animé par Marc François
Comédie de Reims (sélection sur dossier et audition)
- 1992 Cours de Cathleen Leslie (Actor's studio)
- 1991 Cours de Studio 34 dirigé par Claude Mathieu et Philippe Brigaud
- 1988-89 Cours Florent

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE

- 2010 Comédienne dans *The invention of Hugo Cabret* de Martin Scorsese (une invitée au gala Méliès)
- 2007 Comédienne dans « La lettre » de François Hanss (une prisonnière communiste)
Comédienne dans « Le second souffle » Alain Corneau (une infirmière)
Comédienne dans « Les liens du sang » Jacques Maillot (une infirmière)
- 2006 Comédienne dans « *Poison d'avril* » William Karel (une journaliste)
- 2005 Assistante à la mise en scène du conte « *Le jeune homme qui avait fait un rêve* » d'Henri Gougaud Compagnie «Le cap rêvé» dans la mise en scène de Laure Lowenstein et, régie son et lumière Atelier Théâtre de Montmartre
- 2004 Comédienne dans « *Océan's 12* » Steven Soderbergh (une voyageuse)
- 2003 Comédienne dans « *Big fish* » Tim Burton (une invitée au mariage)
- 2002 Comédienne dans « *Les égarés* » André Téchiné (une mère de famille)
- 2001 Comédienne dans « *A+ Pollux* » Luc Pagès (une ancienne amie d'Halvard)
- 2000 Comédienne dans « *La vérité si je mens 2* » Thomas Gilou (la secrétaire du banquier)
Comédienne dans « *The affair of neckless* » Charles Shyer (Queen's lady)
- 1999 Comédienne dans « *Meilleur espoir féminin* » Gérard Jugnot (la cliente du salon)
- 1997 Comédienne dans « *Rideau* » une création à la Grande Halle de la Villette

scène de la Nef, lors des Rencontres des Cultures urbaines et au théâtre Paul Eluard (Choisy le Roi) dans une mise en scène de Patrice Bigel (*Angélique*)

1992 Comédienne dans la publicité Yves Saint Laurent pour le parfum
Champagne de Patrice Leconte (la couturière)

VACATIONS DIVERSES

2014 Assistante commerciale Reckitt Benckiser (département pharmacie)

2013 Commerciale sédentaire Pharmadep (vente réseaux pharmacie)

2011-12 Commerciale sédentaire Bayard Presse (presse jeunesse) prospection de nouveaux abonnés et gestion du portefeuille clients

2010 Conseillère relation clientèle groupe Michel Hommel, service abonnement

2008-09 Commerciale sédentaire Bayard Presse (presse jeunesse) prospection de nouveaux abonnés et gestion du portefeuille clients

2007 Mission de recensement, de dépouillement et de catalogage au Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Antoine

2003-05 Commerciale sédentaire Bayard Presse (presse jeunesse) prospection de nouveaux abonnés et gestion du portefeuille clients