HAL
open science

L'écriture du (spectacle) vivant, Approche historique et esthétique

Roland Huesca

To cite this version:

Roland Huesca. L'écriture du (spectacle) vivant, Approche historique et esthétique. Le Portique, pp.181, 2010, Les Cahiers du Portique, n°9. hal-03230771

HAL Id: hal-03230771

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03230771

Submitted on 21 May 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.

Dans la collection

« LES CAHIER DU PORTIQUE »
(dir. Jean-Paul RESWEBER)

- Jean-Paul RESWEBER (dir.), *Les gestes de soin*, **Strasbourg, 2003.**

- Roland SUBLON, *Le sujet de l'éthique. Lecture psychanalytique*, **Strasbourg, 2004.**

- Jean-Paul RESWEBER (dir.), *Hexis et Habitus* **Strasbourg, 2006.**

- Virginie VINEL (dir.), *Féminin, masculin. Anthropologie des catégories et des pratiques médicales*, **Strasbourg, 2007.**

- Jean-François BERT, *Michel Foucault, regards sur le corps*, **Strasbourg 2007, (2 éd. Septembre 2008).**

- Jean-Paul RESWEBER (dir.), *Le Jésus des Philosophes*, **Strasbourg, 2008.**

- Serge MBOUKOU, *Michel de Certeau, l'intelligence de la sensibilité*, **Strasbourg, 2008.**

- David LUCAS, *Le démon intérieur. Dissertation philosophique sur les complexes jungiens*, **Strasbourg, 2010.**

- Roland HUESCA, *L'écriture du (spectacle) vivant : approche historique et esthétique* **[2010], Strasbourg, 2 éd. 2014.**

- Nguyên Đăng Trúc, *Sens de l'humanité de l'homme dans le Prométhée enchaînée d'Eschyle*, **Strasbourg, 2011.**

- Yann PORTE, *Cioran, lecteur de Nietzsche, la lecture de Nietzsche comme exercice spirituel négatif*, **Strasbourg, 2011.**

- Jérôme BERJOTIN, *Hannah Arendt face au problème du mal*, **Strasbourg, 2011.**

- Nicolas GUSDORF, *Georges Gusdorf, Plaidoyer pour l'humanisme. En hommage au philosophe pour le centième anniversaire de sa naissance*, **Strasbourg 2013.**

- Benoît GOETZ, Joëlle STRAUSER et Gilles GOURBIN (dir.), *Le temps, l'enseignement, l'amitié. Mélanges offerts au Pr J.P. Resweber pour son éméritat*, **Strasbourg, 2014.**

L'écriture du (*spectacle*) vivant

Approche historique et esthétique

Roland HUESCA

L'écriture du (*spectacle*) vivant

Approche historique et esthétique

Cahiers du Portique n° 9

Remerciements

Je tiens à remercier mes amis Jean-Marc Leveratto, Rose Goetz et Olivier Goetz pour leurs remarques avisées. Nos conversations ont enrichi cette étude.

Merci aussi à Véronique Laubscher. Minutieuse et bienveillante, sa relecture a accompagné de belle manière le terme de cette aventure.

A Cassandre et Eloi, mes enfants.

Que dans la joie, ils travaillent au bonheur !

Introduction

> *« Envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter, sur un mode nécessairement limité, de la comprendre comme le rapport entre une place (un recrutement, un milieu, un métier, etc.), des procédures d'analyses (une discipline) et la construction d'un texte (une littérature)*[1]*. »*

Qu'est-ce qu'une œuvre dans l'art éphémère de la danse, du théâtre et de la performance ? Comment construire une réalité à jamais défaite par le temps ? Ces objets esthétiques ont ceci de remarquable qu'ils ont été, et n'existent plus. Comme tels, ils restent insaisissables et irrémédiablement absents. Jerrold Levinson l'a montré, l'identité de ce type d'œuvres embarrasse sans cesse les théoriciens[2]. En une veine spiritualiste, certains d'entre eux - Benedetto Croce ou Robin George Collingwood[3] par exemple - se tirent de

---

[1] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 78.

[2] Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J.P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1998, p. 44-76.

[3] Voir Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art, une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 26-29.

cette impasse en stipulant que certaines œuvres, littéraires ou musicales, sont purement mentales. Léonard de Vinci, n'avait-il déjà pas énoncé : *La pittura è cosa mentale* ? L'œuvre serait alors une sorte d'entité cérébrale et privée, presque inaccessible à tout autre qu'à son créateur. Cependant, lorsque l'on privilégie une approche plus pragmatique, soucieuse de s'interroger aussi sur la venue à la présence des formes et de la matière, l'idée vient de déjouer l'écueil de cette inéluctable impermanence en tentant de refigurer l'événement produit par le spectacle vivant.

S'intéresser aux œuvres, les déchiffrer, juger de leurs valeurs et les saisir dans leurs relations à l'histoire, depuis le XXe siècle, l'Esthétique a prolongé et renouvelé ces questionnements ouverts par Hegel. Légitimant le mode d'existence des créations, la diachronie et le recours aux divers contextes - qu'il soit artistique, culturel, politique ou social – sont mobilisés pour donner sens aux objets de l'art. Parfois cependant, témoignant d'un usage et d'un rapport différent de l'Histoire, les postures divergent. À l'image des travaux de Jerrold Levinson[4] sur la musique, les adeptes de la philosophie analytique défendent un postulat élémentaire : même identiques sur le plan de leur structure, deux œuvres sont dissemblables si elles ont été conçues à des moments distincts. Soutenu par une intentionnalité précise, celle du créateur, l'acte de créer, mais aussi celui de percevoir, ne peut être qu'historiquement localisé. À raison, l'auteur focalise notre attention sur l'influence des conjonctures dans la perception de l'œuvre ; pourtant, dans l'exemple choisi, l'usage de l'histoire se

[4] Jerrold Levinson, « Pour une définition historique de l'art, 1979, Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J.P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, p. 15-43.

révèle être plus une caution qu'une édification : l'étude du spectacle vivant – mais aussi de l'art – montre que des périodes différentes n'ont jamais engendré une même création. D'ailleurs, si le rapport de l'objet à son contexte est si prégnant, alors le postulat lui-même ne peut être que fictif ; il devient une hypothèse d'école cherchant à renforcer la place du rôle des conjonctures dans la construction historique[5].

Cependant, lorsqu'elle prétend à une « scientifisation[6] » de son discours, la pratique historienne construit ses modèles explicatifs en instruisant toujours la réalité humaine et artistique comme un fait social réel. Reste à savoir comment s'opèrent ces constructions ; la philosophie occidentale apporte des réponses. Pilier de l'École de Constance, Hans Robert Jauss en a dit l'essentiel : « D'abord, si la vie de l'œuvre résulte 'non pas de son existence en elle-même, mais de l'interaction qui s'exerce entre elle et l'humanité', ce travail permanent de compréhension et de reproduction active de ce que nous a légué le passé ne doit pas rester limité aux œuvres considérées isolément. Il convient plutôt alors d'inclure aussi dans

---

[5] Selon Jerrold Levinson, pour être de l'art, une œuvre doit pouvoir s'apparenter à des œuvres d'art antérieures. Édifiant une consécration par le rebours, cet usage de l'histoire assimile la « définition historique de l'art » à une projection permanente du passé sur le présent. Instituant le révolu en norme, l'inférence lui fournit un moyen réaliste pour caractériser comme étant de l'art, une chose qui pourrait bien être autre chose. Comme le souligne Roger Pouivet, cette thèse ontologique de Levinson est celle du sens commun. Faisant appel à une collectivité : celle des objets d'art fabriqués par l'humanité, elle traite les œuvres comme des entités culturellement interprétées. Dans ce passage, l'histoire reste essentiellement une mémoire visitée institutionnalisant chaque nouveauté. On le verra, nous nous démarquerons également de cette approche.

[6] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 34.

cette interaction reliant l'œuvre et l'humanité le rapport des œuvres entre elles, et de situer le rapport historique entre les œuvres dans le complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception[7] ». Par son mode d'existence, l'art se nourrit du monde alentour, et, en retour, l'enrichit. Il s'enracine dans un fond qui, loin de n'être qu'un sol sur lequel il se déploie, reste le principe formateur de ses formes. Michel Haar, l'a souligné : la part historique qu'il convient de rétablir pour ne pas accéder trop naïvement aux œuvres et se livrer à l'arbitraire du jugement est aujourd'hui considérable[8]. À une époque donnée, toute composition devient la métaphore de ce que doit signifier le monde représenté. L'œuvre cristallise des causes artistiques et extra-artistiques. Cette problématique des rapports entre l'analytique de l'objet d'art et les contextes n'est bien sûr pas étrangère aux historiens. Dénonçant les risques d'une histoire décharnée et d'un appauvrissement, Gérard Monnier a déploré le fait que bon nombre d'ouvrages récents d'histoire ignorent les œuvres[9]. Répandant leurs zones d'ombre, ces mises à l'écart produisent, selon lui, une inéluctable perte de sens. De son côté, Antoine Prost a pointé les méfaits d'une histoire culturelle parfois confondue avec celle des objets culturels. Longtemps cantonnée dans des histoires sectorielles désirant élucider le fonctionnement et les enjeux de leurs domaines

---

[7] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 45.
[8] Michel Haar, *L'œuvre d'art, essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994, p. 75.
[9] Gérard Monnier, « L'œuvre d'art et l'histoire », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 291-304.

distincts, l'écriture de l'histoire doit élargir son questionnement à des ensembles plus larges.

Histoire / Esthétique : ici et là, les approches contextualistes semblent établir des territoires communs, des lieux d'entente. Mais sur quel sol fonder des connivences pour saisir, au mieux, le spectacle vivant dans le champ des sciences de l'art ? La tradition occidentale apporte ses réponses. Dans cet univers, il s'agira de mettre en scène des convergences de préoccupations entre une esthétique (post-nietzschéenne surtout) soucieuse de poser un regard acéré sur la part du social lové dans l'œuvre et une histoire culturelle frayant volontiers sur les terres de l'anthropologie, de l'herméneutique et de la déconstruction. À terme, l'espoir naît de proposer une méthode d'analyse du spectacle vivant attentive à l'esprit des époques et riche d'une interdisciplinarité judicieuse et féconde.

Chapitre 1

Spectacle vivant et historicité

« Nécessité, totalisation, finalité : autant de notions fondamentales qui ont longtemps charpenté les discours philosophiques sur l'histoire, dans une fidélité plus ou moins grande à Hegel. Or c'est justement contre une telle appréhension de la réalité historique que s'est bâtie, depuis cinquante ans, la pratique historienne la plus concrète, qui travaille avec des discontinuités, des décalages, des différences[1]*. »*

1. Hegel : la dette et les renoncements

1.1 Quitter Hegel pour Nietzsche, mais y penser

Dans sa monumentale *Esthétique*, Hegel évoque peu les arts du spectacle[2] ; sa théorie de l'art ne valorise pas le vivant. Cependant, loin d'occulter

---

[1] Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 238-239.

[2] 9 pages sur 1450 (édition Livre de poche) sont consacrées à l'art de l'acteur. On les trouve dans, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 2, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 652-660.

totalement le corps et le mouvement, il les envisage sous la forme statique et épurée d'une beauté parfaite. D'un même geste, sculpture, bas-reliefs et peinture donnent ainsi matière à sa philosophie de l'Esprit et lie le destin du Beau à une culture de l'immobile. Qu'elles soient de pierre, de marbre ou riches de couleurs, les gestuelles étudiées demeurent, par nature, à jamais figées. Selon lui, en tant que vivant, l'homme ne peut être qu'imparfait. En cause, sa dimension organique et animale, la texture de sa peau, ses imperfections, ses découpures, ses rides, ses pores, ses poils, ses petites veines[3] qui l'éloignent des idéaux de perfection et de beauté. Pour le philosophe, les tissus cutanés ne sont qu'une enveloppe destinée à se préserver de l'extérieur, à pallier le dénuement congénital de l'humanité. Aussi, lorsque triomphent les Beaux-arts et leur quête d'idéal, l'indigence naturelle des téguments - cet assemblage de surfaces, d'orifices et d'aspérités - ne peut satisfaire les exigences d'une beauté artistique magnifiée par le lustre lisse d'un marbre sur lequel glisse le regarde et où rien ne pénètre.

Beautés formelles et plastiques, splendeur des étendues, dans le système hégélien, les arts du vivant ne peuvent occuper le devant de la scène. C'est pourquoi, quand Hegel évoque très brièvement l'art de l'acteur, soit, il le vassalise à la poésie, pour la période grecque surtout, soit, se projetant dans l'époque moderne, il en fait, au mieux, un brillant divertissement. Car si bien sûr, l'expression de la sensibilité est manifeste en l'homme, elle ne peut apparaître, selon lui, de façon égale dans toutes les parties du corps. Hétérogènes et impures, les nécessités organiques empêchent l'âme et la vie

---

[3] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 1, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 217.

intérieure de s'exprimer en toute plénitude[4]. Dans l'univers de sa pensée, la danse, activité au demeurant « frivole », occupe le bas de la hiérarchie : « (…) les connaisseurs s'extasient devant la bravoure, la souplesse et l'agilité exercée des jambes. Car tout cela joue le premier rôle dans la danse d'aujourd'hui. Mais, si l'on voit encore percer une expression spirituelle dans cette simple habilité, égarée jusqu'au dernier terme de l'insignifiance et de la pauvreté d'esprit, elle est due, après un triomphe complet sur les difficultés techniques, à une mesure et une harmonie de mouvements, une liberté de grâce, qui sont de la plus grande rareté[5]. » Chez Hegel, l'art de la danse, quasiment dénué de toute spiritualité, incarne une forme artistique incapable, par nature, d'exprimer le *divin*[6]. Entièrement vouée à l'exécution de prouesses techniques, cette pratique d'exercice corporelle, loin de toute transcendance, met simplement en valeur la technicité de la danseuse sans se soucier d'une quelconque quête d'absolu.

Cependant, au cours du XIXe siècle, le désenchantement du monde, sa sortie hors de la religion, change peu à peu la façon dont l'humanité s'envisage et se conçoit. Plus d'altérité transcendante, plus de téléologie : la communauté humaine en vient à se comprendre, à se définir et à se justifier par elle-même[7]. Loin des quêtes idéelles, l'heure est à

---

[4] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 1, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 218.

[5] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 2, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 659.

[6] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 1, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 57 et Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807, trad. J.P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 460-486.

[7] Marcel Gauchet, *La condition his*torique, Paris, Gallimard, Folio, 2003, p. 254.

l'autonomie et à l'immanence. Bien perçu par Hegel, l'avènement de cette subjectivité moderne[8] marque le terme du désir d'absolu dans l'art. N'étant plus susceptible d'être « adoré[9] », l'art quitte la sphère d'une religiosité suprême et s'engouffre sur les voies d'une pensée de plus en plus réflexive. D'où, l'annonce de la mort de l'art. La thèse est connue : sans pour autant signifier l'essoufflement de la vitalité artistique, l'esthétique hégélienne sonne surtout le glas d'une théorie de l'art soutenue par une conception religieuse de la vérité. Se dégageant des idéaux impérieux de l'Idée, l'art de la modernité invente et met en scène les conditions de son propre dépassement. Ses fonctions sociales, ses manières de s'envisager, de se faire, de se juger, se déploient dans un univers où, pour la première fois, le fait artistique devient critique de lui-même, de ses traditions et de son histoire. Devenu moderne, il s'affranchit des contenus et des formes traditionnelles de la pensée (le Beau, comme manifestation sensible de l'idée, ne pouvant conduire, à terme, à l'expression achevée de l'Esprit absolu[10]). Peu à peu, l'art, chose du passé, ne désigne plus ce qu'il signifiait pour les cultures antérieures.

Engageant l'Occident dans la modernité, le désenchantement du monde engendre de nouvelles évidences où affects et instincts occupent une place de choix. Le *Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche et son

---

[8] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 1, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 738 sq.

[9] Benedetto Croce, *Essais d'esthétique*, 1933, trad.. Gilles A. Tiberghien, pour l'article cité, Paris, Gallimard, 1991, p. 127.

[10] Seule la Grèce par son classicisme était parvenue à l'achèvement artistique en parvenant à « la libre adéquation de la forme et du concept ». Le romantisme, trop soucieux de glorifier l'intériorité de l'artiste aux dépens de l'œuvre, manque désormais, selon lui, à assumer la marche vers l'Esprit.

texte : *Les Conceptions dionysiaques du Monde*[11] attestent ce tournant. Le penseur y développe une apologie des dithyrambes. En elles, quelque chose de non encore manifesté tend à s'éprouver : « … une énergie physique extrême par toute la symbolique du corps, par les gestes de la danse[12]. » D'un trait, la chair, ses « ivresses » et ses intensités, ouvre la voie à une connaissance affranchie des méditations idéelles. Marquant le recul des idéaux et des transcendances religieuses, la corporéité, comme matière d'expérimentation, devient le fond à partir duquel le sujet s'engage dans le monde et se comprend. Pour l'Homme de la modernité, son corps, c'est lui, saisi dans la précaire et ultime vérité de son immanence. Sur ce sol, se déploient toujours les conceptions modernes de l'art et de la pensée.

La parousie n'ayant pas lieu, le système hégélien manque à déchiffrer l'évolution des univers artistiques du XXe siècle ; anachronique, il peine aussi à instruire le chercheur dans sa façon de construire l'histoire. Cependant, l'*Esthétique* reste un moment fondateur pour saisir l'historicité des œuvres et de l'esthétique, un fondement sur lequel la modernité va creuser ses écarts où le lisse s'oppose au troué, le beau au laid, le calme à l'intense ; autant de thèmes guidant la pensée pour édifier l'histoire du (spectacle) vivant. Autant d'invitations à mettre à l'épreuve de l'analyse

---

[11] Nous le trouvons aujourd'hui traduit sous le titre « La Vision dionysiaque du monde », Nietzsche F., *Sur l'Avenir de nos Établissements d'Enseignement La Philosophie à l'Époque des Grecs Vérité et Mensonge au Sens Extra-Moral et autres écrits posthumes 1870-1873*, textes et variantes établis par G. Colli et coll. Paris, Gallimard, 1975, p. 49-70.

[12] Friedrich Nietzsche, *Sur l'Avenir de nos Établissements d'Enseignement La Philosophie à l'Époque des Grecs Vérité et Mensonge au Sens Extra-Moral et autres écrits posthumes 1870-1873*, textes et variantes établis par G. Colli et coll. Paris, Gallimard, 1975, p. 49-70.

pour s'instruire de ces glissements et commencements. Car si nous appliquons à l'*Esthétique* hégélienne la théorie de la négativité, développée par le maître dans sa *Phénoménologie de l'esprit,* nous nous apercevons que ce que Hegel qualifiait comme étant une « mort de l'art » permet finalement d'expliquer et comprendre ce que l'art est devenu. En ce sens, les ultimes pages de son ouvrage offrent de remarquables intuitions sur les mouvances de la modernité. Aussi, laissons-lui le dernier mot : « Le vrai et le faux font partie de ces notions déterminées qu'en l'absence de mouvement, on prend pour des essences propres, chacun étant toujours de l'autre côté par rapport à l'autre, sans aucune communauté avec lui, isolé et campant sur sa position. Il faut, à l'encontre de cela, affirmer que la vérité n'est pas une monnaie frappée qui peut être fournie toute faite et qu'on peut empocher comme ça. (…) Le faux, car il n'est question que de lui ici, serait l'autre, le négatif de la substance, celle-ci, en tant que contenu du savoir, étant le vrai[13]. » Renoncer à Hegel donc, mais ne cesser d'y penser.

1.2 Sur la piste du singulier

Pensant le fait artistique comme fait de civilisation, L'*Esthétique* de Hegel arraisonne, aujourd'hui encore, l'art dans ses rapports à l'Histoire. Dans cet ouvrage, l'art est conçu comme une production humaine en phase avec son temps. Par les voies de l'Esprit, il incarne le récit de l'aventure de l'humanité. Avec lui, l'*historisation* de tous les concepts de l'esthétique, du Beau, de l'œuvre, des genres, des styles, etc., devient inéluctable. Par là même, le philosophe a « inventé » l'histoire de l'art. À ce titre,

---

[13] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807, trad. J.P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 52.

nous ne pouvons être qu'hégéliens. Au programme : une théorie de l'œuvre et de la production artistique. Mettant également à distance les apports de la métaphysique traditionnelle, qui depuis Platon dénonçait le caractère illusoire du Beau artistique au profit du Beau naturel, il voit en l'objet artistique la manifestation sensible de l'Idée. Selon lui, au cours de l'histoire, les œuvres, à leur mesure, cristallisent une part du mouvement de l'Esprit universel. À sa manière, il signifie l'inéluctable épopée dialectique de l'Esprit. Trois moments scandent ce parcours où dominent trois religions : symbolique magnifié dans l'art égyptien, classique avec l'art grec, et romantique pour l'art de l'Occident chrétien[14]. Différents arts s'associent à ces trois périodes, architecture et sculpture pour les deux premières, peinture, musique, et poésie pour la dernière. Toujours pas de spectacle vivant bien sûr, mais surtout, que penser aujourd'hui de cette construction de l'histoire basée sur la très longue durée (mais ceci est relatif) et sur une esthétique de la mouvance et de la transition ?

Dans son étude sur les images, Georges Didi-Huberman a montré comment très tôt, les historiens de l'art s'étaient dépris de cette approche hégélienne de l'art : « Comme Burckhardt, Warburg s'est toujours refusé à reclore une synthèse, façon de repousser le moment de conclure, le moment hégélien du savoir absolu. Il faut donc pousser « l'abnégation », ou la modestie épistémologique, jusqu'à reconnaître qu'un chercheur isolé - un pionnier – ne peut, ne doit travailler que sur des singularités, comme l'écrit très bien Warburg dans la même page en jouant sur le paradoxe d'une « histoire synthétique » faite

[14] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome 2, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997.

cependant « d'études particulières », c'est-à-dire d'études de cas non hiérarchisées[15]. » L'approche, depuis, a fait école. Méfiant à l'encontre de tous les systèmes fédérant des explications univoques du monde, le philosophe Paul Ricœur a invité ses lecteurs à « renoncer à Hegel[16] ». Selon lui, la Raison, comme principe totalisateur et universel, ne peut gouverner la marche de l'humanité et produire les circonstances de sa propre réalisation. Au regard de l'histoire, le postulat hégélien se présente comme une simple hypothèse, un *a priori* imposé aux faits. De nature pragmatique, la construction de l'histoire quitte les terres de cette approche spéculative visant essentiellement les conditions de détermination de l'essence de la vérité. Ses intérêts et ses savoir-faire le conduisent plutôt vers les modalités sociales de production et de réception des œuvres, des styles ou des genres. Ils les pistent dans la durée, traquent ses évolutions et ses involutions.

Dans le sillage d'une pensée posthégélienne, histoire et philosophie se sont ainsi déprises peu à peu du projet voulant produire une histoire universelle consacrant le triomphe de l'Esprit. L'émergence de la modernité, la fin annoncée de la métaphysique[17], celle des « grands récits »[18] comme la montée en puissance du structuralisme, puis de la déconstruction ont orienté le pensable vers de nouveaux horizons. À des degrés divers, les démarches de Michel Foucault, Michel de Certeau ou encore celle de Paul Ricœur

---

[15] Georges Didi-Huberman , *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 74.
[16] Paul Ricœur, *Temps et récit. Le temps raconté*, III, 1985, Paris, Seuil, Points, 1991, p. 280-299.
[17] Par l'œuvre de Martin Heidegger notamment.
[18] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

donnent corps à ces approches. Délaissant les terres de la métaphysique, ils adoptent des postures beaucoup plus pragmatiques, inventent d'autres façons de déchiffrer le monde et l'art dans leur rapport à la société[19] (que l'on pense aux *Ménines* de Vélasquez, dépeintes par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*). Faisant entrer en résonnance Histoire et Philosophie, les travaux de ces auteurs renouvellent la perception des relations entre ces deux disciplines en déjouant plusieurs certitudes disciplinaires. Paul Ricœur s'en fait le témoin : « (…) ; la compréhension exige que le philosophe historien, abandonnant toute typologie, renonçant aux vues panoramiques sur des « courants de pensée», communique chaque fois avec une œuvre singularisée ; entendons non pas avec la subjectivité de l'auteur (…) mais avec le sens de l'œuvre selon sa cohérence interne ; c'est ce sens de l'œuvre, avec son développement propre, qui constitue pour l'historien de la philosophie une essence singulière. Or les genres communs masquent les essences singulières[20]. » Faisant fi de tout projet de totalisation, l'intelligibilité se détourne des quêtes de l'universalisme pour investir le singulier. L'œuvre, en sa manifestation, se fait paradigme, mode de compréhension du monde. Feu les principes unificateurs, l'heure est à la prise en compte de l'altérité, à ses dissemblances et à ses particularismes. En une formule, Octavio Paz a résumé la mutation : « Le principe qui fonde notre temps n'est pas une vérité éternelle, c'est la vérité du changement[21]. »

---

[19] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. I.

[20] Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, 1955, Seuil, Points Essais, 1967, p. 73.

[21] Octavio Paz, *Point de Convergence Du Romantisme à l'avant-garde*, 1974, trad. Roger Munier, Paris, Gallimard, nrf, 1976, p. 45-46.

Dès lors, l'historiographie ne raconte plus les mêmes histoires, elle ne s'occupe plus forcément des mêmes espaces-temps, ne pose plus les mêmes questions, n'investit plus les mêmes objets[22]. Place à l'étude du singulier ! Pensant au « bord de la falaise », Roger Chartier s'en est fait le chantre : « C'est contre une telle réduction, établissant des corrélations trop simples entre niveaux sociaux et indicateurs culturels qu'à été proposé la perspective d'une histoire culturelle autre, centrée plus sur les pratiques que sur les distributions, plus sur les productions de significations que sur les répartitions d'objets[23]. » Ce passage de la déduction à l'induction, ce regard nouveau porté avant tout sur les objets, les formes et les codes et non plus sur les universaux – qu'ils soient groupes sociaux ou concepts - met en crise une tradition historiographique ne pouvant saisir finement les liens entre les « choses » et la société. Les questions relatives aux continuités, aux suites logiques d'enchaînement, comme celles cherchant des ensembles de valeurs communes ou les manifestations massives d'un « Esprit » ou d'une mentalité collective, laissèrent place à d'autres types d'interrogations. Dès 1986, Pierre Nora avait lancé le programme : « (…) la voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages,

---

[22] Voir les trois ouvrages dirigés par Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard.

[23] Roger Chartier, *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 241.

sa prégnance sur les présents successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise[24]. » Pour cette histoire des usages et des représentations, cette « saisie de l'intérieur » induit, en art, la mise entre parenthèses de la question de *la* vérité pour se demander comment *les* vérités ne cessent d'advenir. Cependant, ces marges restent floues, car, sous l'emprise de l'esthétique, la construction historienne du singulier renvoie le plus souvent à une ontologie de l'œuvre, à la saisie de ses modes et de ses niveaux d'existences, à ses rapports avec les artistes et les publics et à ses nombreuses manipulations de la mémoire. Sans cesse, la rationalité propre aux objets artistiques, et aux spectacles vivants en particulier, travaille ces multiples interactions.

Faisant de l'universalisme hégélien un *obstacle épistémologique* à surmonter, l'attention s'est déplacée. Les vastes unités homogènes – genre, style, époque ou siècle – se sont effacées, laissant place aux phénomènes de ruptures, aux transpositions et aux transformations[25]. Ne s'exposant plus uniquement aux préceptes d'une quelconque pensée téléologique, scrutant le devenir d'un avènement lent et progressif, les études s'inventent et se construisent aussi, à présent, en terme d'accidents et de décalages. Elles naissent de l'exploitation savante – ou intuitive – des multiples hasards auxquels sont soumises les existences disparates. Place aux scandales, aux triomphes, aux avant-gardes, à l'analyse d'une œuvre, d'un artiste, d'un théâtre, d'un lieu, d'une soirée, d'une technique…, place au vivant, place à la porosité entre les choses. On le verra.

---

[24] Pierre Nora, « Comment écrire l'histoire de France », 1986, *Les lieux de mémoire*, tome 2, Paris, Gallimard, Quarto, 1997, p. 2229.
[25] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 10.

2. L'énigme de la non-historicité de l'art

2. 1 Sur fond d'idéalisme et de romantisme

Au XIXe siècle, les adeptes de l'art pour l'art[26], centrés sur les problèmes de perfection formelle, ont aimé détacher l'œuvre des autres aspects de la vie en lui accordant une part de « non-historicité ». Monde en soi, création individuelle obéissant à des règles singulières, conséquence d'une ingéniosité, destin autonome, etc., selon eux, le mode d'existence de l'objet artistique révélerait sa présence en se situant hors du temps. Henri Zerner a commenté ce type d'approche : « Pour isoler l'art, pour lui donner sa spécificité, on a imaginé un système où il posait ses problèmes proprement artistiques. Adolph Hildebrand a donné à cette idée une forme très élaborée où il lie expressément le problème artistique à la non-historicité de l'art[27]. » Sur fond d'idéalisme, l'histoire de l'art serait avant tout affaire d'inspiration, de savoir et de savoir-faire individués. Cependant, pour qui entame un travail historiographique, les représentations faisant de l'art une entité non-historique doivent être discutées, car si la non-historicité a du sens, elle reste une énigme pour l'historien des arts. Tentons de la résoudre en examinant comment, dans ce cas précis, la philosophie se représente l'histoire.

---

[26] En 1835, la préface de Théophile Gautier à son ouvrage, *Mademoiselle de Maupin,* est considérée comme le texte liminaire à l'art pour l'art.

[27] Henri Zerner, « L'art », Jacques Le Goff et Pierre, *Faire de l'histoire 2. Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 245-269.

Analysant le processus créateur, Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*[28], envisage deux types distincts d'évolution. La première, celle des sciences, normale et « historique », se ferait sur un mode continu et cumulatif ; la seconde, incarnée par le travail de l'art, mettrait à jour des nouveautés radicales. D'un côté, une histoire composée de strates dont les causes entraîneraient des effets (dans ce cas, le progrès est la conséquence d'une suite d'étapes ininterrompues.) De l'autre, une histoire discontinue, tributaire d'individus d'exception dont les dispositions « innées de l'esprit » engendreraient des chefs-d'œuvre (ici, l'artiste, par la seule grâce de son seul génie, troublerait le flot lisse de la continuité). Pour cette poétique de la création, les œuvres de Vaslav Nijinski, Jacques Copeau, André Antoine, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch[29]…, personnifieraient la destiné de ces fabuleux « hors la loi » profilant, sans cesse, des mondes nouveaux et les proposant à leurs contemporains. Dès lors, l'histoire des arts, et ici du spectacle vivant, ne pouvait être envisagée en fonction d'une histoire construite selon un continuum où l'avant explique l'après. Affranchi du principe de raison et des exigences cumulatives d'une évolution linéaire, l'univers des arts, en marge du monde rationnel, se déploie, hors de l'histoire, sur un mode en tous points singulier.

En sa veine romantique, l'avènement de la modernité n'a pas brisé pour autant cette conception de l'histoire. Philippe Lacoue-Labarthe et Paul Ricœur ont montré comment, avec Friedrich Nietzsche encore,

---

[28] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. A. J.L. Delamarre et coll., Paris, Gallimard, folio, 1985, § 46 et 47, p. 261 sq.

[29] Rendons hommage à quelques défunts dont les apports dynamisent toujours et encore les mondes de l'art.

le « sens » historique représentait, pour les modernes, l'exact contraire de la condition de l'agir et du faire. Tout acte véritable, et les œuvres d'art s'en réclament, serait toujours « anhistorique. » Supposant un « fonds ou un 'climat' non historique[30] », cette incartade au-delà de l'histoire s'avérait essentielle pour l'auteur des *Considérations inactuelles*[31]. La non-historicité de l'œuvre lui servait à comprendre le pourquoi de l'émergence des chefs-d'œuvre. Hors de toute emprise, le génie est imprévisible. Aucun de ses travaux ne peut être déduit des précédents. Au XXe siècle, ce type de représentation reste vivace. Dans une lettre datée de 1923, Walter Benjamin développait la même thèse[32] ; c'est toujours dans ce sens qu'il faut aussi entendre le jugement de Mikel Dufrenne : « mais l'être même de l'œuvre, ce par quoi elle peut être un chef-d'œuvre, échappe au déterminisme historique (…)[33]. » Ces interprétations font de l'artiste un génie, un sujet d'exception dont la puissance instauratrice briserait la linéarité fluide du temps. Généralisant cette approche à l'ensemble des arts, Theodor Adorno creusa la même veine[34]. Selon lui, par leur pouvoir de négativité, les œuvres portent la promesse qu'un absolu est présent. À cet égard, le fait artistique est souverain pour autant qu'il s'oppose, par la transgression, à la marche indifférenciée de la raison commune. Aussi, l'art fait-il

---

[30] Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes Typographie II*, Paris, Galilée, 1986, p. 92.

[31] Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et des inconvénients des études historiques pour la vie,* (1874), trad. P. Pusch, Paris, Gallimard, 1990.

[32] Cité par Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992, p. 123.

[33] Mikel Dufrenne., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vol., tome 1, Paris, P.U.F., 1953, p. 209.

[34] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, 1970, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 314.

apparaître un monde situé hors d'une temporalité quotidienne. C'est pourquoi il ne peut nouer des liens avec l'histoire d'une humanité, entendue, une nouvelle fois, comme processus linéaire et continu. Chez le philosophe, cette esthétique de la négativité se dresse contre les approches positivistes d'une histoire célébrant la linéarité inéluctable du progrès de l'espèce humaine. Ici, l'art est envisagé comme une entité sociale se déployant dans les contrées de l'an-historicité.

Dans cet univers idéel, plus qu'une élaboration et une construction raisonnées de la pensée, l'histoire reste surtout une diachronie prise dans le flux de la continuité. En ce sens, sous couvert de « non-historicité » de l'œuvre, l'histoire mise en avant par les philosophes ne fraye pas les mêmes chemins que ceux des historiens.

2.2 Réception : la vérité possède toujours son propre présent

Le concept de non-historicité de l'art trouve, dans les théories sur la réception et la création esthétique, un autre terrain pour se faire entendre. Au centre de la réflexion, des présupposés liant l'œuvre à la question de « l'instauration d'un monde » dont la vérité possède toujours son propre présent. Peaufinant cette thèse dans le domaine de la littérature, Hans Robert Jauss s'est demandé si la vertu première de l'œuvre ne consistait pas justement dans le fait de demeurer indéfiniment ouverte à de nouvelles intégrations, à de nouvelles perceptions. C'est en ce sens qu'il faut également entendre la position théorique de Hans-Georg Gadamer selon qui l'œuvre

manifeste une présence qui échappe au temps[35]. Faisant de l'actuel leur raison d'être et n'ayant d'autres finalités qu'eux-mêmes, les objets de l'art s'offriraient sans cesse à de multiples lectures. Leur « ouverture »[36] serait leur fin. Michel Haar a décrit ce mode d'existence singulier : « or l'œuvre est présente, même si son monde a disparu, même si les forces, les intérêts, les goûts, les croyances qui l'ont jadis portée à la présence, sont morts. La rencontre avec elle est forcément actuelle, vive et surprenante, d'une nouveauté et d'une jeunesse qui contredisent la chronologie et abolissent la distance. Toute admiration pour une œuvre d'art - faut-il dire en renversant le mot fameux de Taine – est non-historique[37]. » Lorsque l'œuvre est perçue comme une « chose » au destin autonome, par force, sa réception ne peut être identique à celle de ses origines, ni réduite à elle.

Cependant, loin de mettre à distance la construction historienne, cette non-historicité la rend nécessaire. Car si les œuvres apparaissent chaque fois dans leur dissemblance, si sans cesse le passage du temps dévoile en elles de nouvelles vérités, l'histoire, faisant émerger la différence entre présent et passé, en analyse et en révèle les multiples significations. Dans ce rapport à l'étirement de la durée, chaque « écart », entre ce qui est et ce qui a été, dénonce « la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle,

---

[35] Hans-Georg Gadamer, *L'art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, 1982, trad. Isabelle Julien-Deygout et coll., Paris, Aubier, 1991, p. 140.

[36] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1962, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. Points, 1965.

[37] Michel Haar, *L'œuvre d'art Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, Optiques philosophie, 1994, p. 78-79.

toujours actuelle[38]. » Sous la pression de chaque époque, l'horizon d'attente change et s'élargit. Historiquement située, chaque interprétation cherche à saisir les univers et significations que l'œuvre institue.

Si les arts du vivant s'élèvent sur ce sol, leur nature éphémère le rend plus nécessaire encore. Dans l'univers du théâtre et de la danse, reprises et répertoire se dévoilent en des incarnations différentes au gré des époques et des distributions. *Le Lac des cygnes* interprété par Sylvie Guillem n'est pas le même que celui dansé par Anna Pavlova à la Belle époque ou par Aurélie Dupont aujourd'hui. Chaque individu, chaque soirée, chaque lieu impose sa marque en donnant vie au spectacle. Par ailleurs, les œuvres ne cessent d'évoluer. Selon Patrice Pavis, les conditions de jeu et d'accueil immédiat du public, n'assuraient à l'œuvre qu'une concrétisation peu adéquate ou banale (même si elle est « garantie » par l'approbation de l'auteur) et que bien souvent seules les concrétisations ultérieures dévoilaient proprement l'œuvre[39]. Quant aux scandales d'une époque devenus les chefs-d'œuvre d'une autre (que l'on pense à *Ubu Roi* d'Alfred Jarry présenté au Théâtre de l'œuvre en 1896 ou au *Sacre du printemps* de Nijinski qui, en 1913, fit grand bruit au Théâtre des Champs-Élysées), ils montrent combien les fondements de l'émotion collective sont historiquement déterminés. Entre cœur et raison, entre imaginaire et symbolique, ces états affectifs manifestent un type particulier de relation au monde ; ils révèlent les mutations dans l'ordre du goût et des dégoûts. Toujours, la lecture d'une œuvre témoigne de la proximité fondamentale de l'homme à

---

[38] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, 1972-1974*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 64.

[39] Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, 1982, Lille, Septentrion, 2007, p. 369.

un ensemble de faits culturels qui à la fois le construit, le détermine et l'entoure.

3. Temporalités, plis et replis

3.1 Diachronie : « Regard dissociant »

Dès sa parution, *Surveiller et punir*[40], l'ouvrage de Michel Foucault, fait école. D'emblée, l'historien-philosophe (ou le contraire) pose une intrigue qui, pour beaucoup, deviendra un véritable modèle. Peaufinant son goût pour l'écriture, le brillant érudit brosse, au cours d'une rapide introduction, deux tableaux judicieusement choisi : la description d'un écartèlement, jugé et exécuté au XVIIIe siècle d'une part, le texte d'un règlement pénitentiaire, rédigé au XXe siècle d'autre part. Du châtiment corporel mis en scène dans l'espace public, aux multiples règles de « bonne conduite » devant être incorporées dans l'univers clos des prisons, l'auteur, travaillant l'écart[41], expose la dynamique de la métamorphose du système de justice - et de ses effets sur les corps - entre le XVIIIe et le XXe siècle. Par ce « regard dissociant », Michel Foucault fait sien le mot d'Héraclite (on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve). Traquant les différences (du corps à l'incorporé) au creux de l'identité (le système des peines), il postule que *Surveiller et punir* est avant tout la construction d'une histoire en mouvement : « Là où l'on racontait l'histoire de la tradition et de l'invention, de l'ancien et du nouveau, du mort et du vivant, du fermé et de l'ouvert, du statique et du dynamique, j'entreprends

[40] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
[41] Voir infra.

de raconter l'histoire de la perpétuelle différence (…)[42]. »

L'histoire du spectacle vivant – mais aussi des arts – a tiré profit de cette pensée de la ressemblance et de la dissemblance. Les exemples abondent ! De la régie, c'est-à-dire « l'ordonnance toute objective, consistant dans la description de l'animation théâtrale et des accessoires nécessaires au jeu, à ce que nous appelons actuellement « mise en scène », c'est-à-dire une interprétation personnelle suggérée par l'œuvre dramatique et coordonnant tous les éléments du spectacle, souvent d'après une esthétique particulière »[43] ; du Moyen-âge, où le décor se confond avec la ville, au théâtre classique, dominé par la scène à l'italienne[44], le spectacle passe d'une fête urbaine annihilant les différences entre les genres (mascarades, défilés, théâtre, pantomime, etc.) à un fait privé et spécialisé conçu pour l'espace clos du théâtre ; du désir de référence aux œuvres classiques et à l'héritage théâtral à la mise en scène de différences[45] où le rapport des artistes déconstruit peu à peu le mythe des origines ou de l'original, la représentation théâtrale accomplit sa révolution ; de la danse postmoderne des années soixante aux États-Unis, aux danseurs postmodernes de la France des années quatre-vingt-dix se joue, entre autres, le passage d'une philosophie du NON, refusant les diktats des institutions et du social,

---

[42] Michel Foucault, « Revenir à l'histoire », 1972, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 268-281.

[43] Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2 de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 191-214.

[44] Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris, PUF, 1965, 588 p.

[45] Patrick Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p. 55.

à une « mise en crise » conceptuelle de l'activité artistique elle-même. Déplacement des vigilances ou glissements sémantiques, ici et là, il s'agit toujours de percevoir et d'analyser les divergences au sein d'une unité repérée.

Plus généralement, ces « regards dissociant »[46] participent de l'identité actuelle de l'histoire sociale des représentations : « C'est par l'accent que l'histoire met sur le changement et sur les différences ou écarts affectant les changements qu'elle (l'histoire) se distingue des autres sciences sociales et principalement de la sociologie[47]. » Plusieurs mutations ont permis à cette pensée de se déployer : tout d'abord, la mise à distance progressive d'une histoire des mentalités sérielle, totalisante et quantitative ne pouvant par essence penser la différence. Cette approche révèle les changements de paradigmes qu'opère une certaine pratique historienne. Impliquant des savoirs et savoir-faire parfois inusités, elle mobilise d'autres imaginaires scientifiques. Engendré par la perte de puissance des idéologies et des grands récits, ces nouveaux usages se plaisent à ne plus appréhender les objets de façon unique ; sans cesse, l'analyse met en place des dualités dont les marges et les différences font apparaître le sens. Le réel se présente ainsi dans la mise en tension des deux termes d'une relation. Émerge alors un social plus complexe, plus fluide et plus mobile, composé de contradictions et de dissemblances plus que de ressemblances. D'une texture plus éparse et d'un grain plus fin, il résiste aux simplifications ou aux catégorisations massives. Selon Jacques Revel, cette forme d'approche envisage la société comme « un

---

[46] Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », 1971, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 136-156.

[47] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 232.

ensemble d'interrelations mouvantes à l'intérieur de configurations en constante adaptation »[48].

3.2 Une histoire à « rebrousse-poil »

Depuis la fin du XIXe siècle, avec la montée en puissance du sujet et l'attention croissante accordée à la dimension du présent, artistes et intellectuels commencent à penser le rapport à l'histoire non plus uniquement comme des données archéologiques à exhumer, mais comme une mise en intelligence du passé devant être érigée à la mesure du présent. Riche de sa fougue littéraire et de son iconoclasme, Antonin Artaud mit d'emblée en tension époques et modes de création: « Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra[49]. » À chaque période, ses savoirs et ses savoir-faire donc. Dès 1880 dans l'univers du théâtre, la mise à distance du texte prépare le chemin. Nouveau venu dans le monde des arts, le metteur en scène semble désormais capable d'imprimer sa marque au spectacle ; ouvrant un dialogue entre le passé et le présent, il revisite les œuvres d'antan en posant sur elle une grille de lecture très personnelle. Dans de cette mouvance, Roland Barthes, au mitan du XXe siècle, a synthétisé l'essentiel de ce programme esthétique : « Représenter en 1955 une tragédie d'Eschyle n'a de sens que si nous sommes décidés à répondre clairement à ces deux questions :

---

[48] Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol » préface à Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1989, p. XII.

[49] Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », 1938, *Le théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 113-114.

qu'était exactement *L'Orestie* pour les contemporains d'Eschyle. Qu'avons-nous à faire, nous, hommes du XXe siècle, avec le sens antique de l'œuvre ? »[50] Retrouver dans les textes d'antan une histoire nous concernant directement, les passer par le filtre de nos questionnements les plus actuels, savoir ce qui nous sépare d'eux et comprendre ce qui nous en rapproche : historicisant les traces, cette ambition animait déjà dans la transposition brechtienne du passé dans le présent.

Sur le terrain de l'histoire, le renversement fut complet lorsque Walter Benjamin invita ses lecteurs à déchiffrer leur époque à travers celle de l'œuvre étudiée[51]. Bref, l'idée survint de construire une histoire à « rebrousse-poil[52] » . Dans cet esprit, et peaufinant sa généalogie, Michel Foucault convia les historiens à ne plus penser qu'un « commencement » plus haut dans le temps expliquerait le déploiement du monde[53]. Selon lui, à l'orbe de chaque présent, le chercheur devrait tenter de s'approprier le passé pour faire apparaître des séries singulières de sens historique. Travail de deuil, perte inéluctable de ce qui a été, cette construction à rebours présume d'accommoder le passé pour faire de la mémoire un événement du présent. Ces approches n'ont cessé depuis de porter un regard neuf sur l'historiographie. À la fin du XXe siècle, mémoire, commémoration, patrimoine se sont placés au premier plan des réflexions tenues sur les

---

[50] Roland Barthes, « Comment représenter l'antique », 1955, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Essais, 2002, p. 153.
[51] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Œuvres III, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000, p. 427-443.
[52] Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 433.
[53] Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », 1976, *Dits et écrits*, tome 2, 1994, p. 136-156.

multiples « régimes d'historicité ». À chaque épistémè une reconstruction, une façon inédite de s'approprier les phénomènes sociaux surgis des profondeurs de la mémoire. Aujourd'hui, s'inspirant de l'air du temps, les chercheurs investissent le présent comme une instance porteuse d'un sens historique, comme une conscience intimement liée à la réappropriation active et sélective des traces exhumées. Dès lors, cherchant à refigurer ce qui a été, l'histoire recycle, réédifie, thématise, commente. C'est en ce sens qu'il faut voir un renversement de la façon de concevoir l'histoire. Non plus une histoire du devenir, mais une histoire visant la récupération du passé dans une construction organisée à partir du présent. Histoire inscrite dans l'ici et le maintenant et centrée sur le là-bas et l'autrefois. Une histoire qui, comme le voulait Walter Benjamin, s'arrache du conformisme et de l'évidence pour donner à la mémoire chaque fois une actualité nouvelle. En art, ce type de méthode n'instaure pas le relativisme[54] de l'objet esthétique, ou même du beau. Il prend conscience du relativisme de l'histoire elle-même. Il s'agit de construire une provenance, de suivre la filière complexe d'une ascendance, d'en dégager les métamorphoses, d'en montrer le caractère instable, et faire de cette instabilité le moteur de l'évolution. Pour l'analyse du spectacle vivant, l'approche est d'autant plus légitime qu'à la lecture de Nietzsche, Michel Foucault avait fait de la corporéité le lieu d'inscription du lignage. Le corps toujours et encore ! « Sur lui » - et plus justement en lui - s'incarnent les traces des événements passés.

---

[54] Pierre Nora, « L'Ère de la Commémoration », P. Nora, *Les Lieux de Mémoire III Les France 3 de L'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992, p. 977-1012.

Riche de son présent, le regard conscient et instruit scrute et fouille : sans cesse, il découvre des informations, révèle des « trames singulières d'espace-temps[55] », en lève les mystères pour mieux percevoir comment un spectacle enchâsse, en un même geste, son présent et les fragments de ce qui a été. Ainsi, chemin faisant, à la lueur des sources et de leurs foisonnements, la richesse de ce qui fut « vivant » se lie à une archéologie du perçu où, par strate, connaissance et pensée organisent et ordonnent la vision.

3.3 Synchronie : au cœur de l'œuvre, les temps se plissent

Qu'est-ce que la temporalité d'une œuvre ? Une date ? Son insertion dans le rythme temporel d'un style ou dans celui d'une époque ? Classique, moderne, contemporain : implicitement chaque vocable introduit un ordre, induit une durée singulière. Mais qu'en est-il, et de quoi parle-t-on ? On dispose, bien sûr, de réponses[56] : émergeant à la Belle époque, la danse moderne enrichit la première moitié du XXe siècle de son individualisme conquérant ; se plaçant en rupture, la danse contemporaine verra le jour dès les années cinquante, juste en amont des tentatives iconoclastes de la postmodern dance. Cependant, les partages parfois s'entrelacent. Pour le sens commun, le ballet classique englobe une période baroque et une autre romantique ; les œuvres de Vaslav Nijinski, virtuose des « Ballets » russes, sont accusées d'être modernes, la danse « contemporaine » des années cinquante n'est plus très contemporaine », et nos sociétés n'en finissent pas d'être modernes. Côté théâtre, comme le fait

---

[55] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 1931, *Œuvres II*, Paris, Gallimard/folio essais, 2000, p. 295-321.

[56] Pour la danse, voir l'ouvrage de Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1998.

remarquer Giovanni Lista, le théâtre de l'absurde reste une expression purement littéraire : « Beckett, Ionesco, Adamov portent à l'implosion théâtre de texte, sans pourtant se doter d'une quelconque révolution sur le plan de la scénographie théâtrale »[57]. Au creux des mots et des actes, les temporalités se mêlent.

Michel Foucault a analysé cette mutation dans l'ordre du regard : « L'histoire apparaît alors non pas comme une grande continuité sous une discontinuité apparente, mais comme un enchevêtrement de discontinuités superposées. (…) on est amené, par là, à découvrir à l'intérieur de l'histoire des types de durées différentes. L'histoire ce n'est donc pas la durée, c'est une multiplicité de durées qui s'enchevêtrent et s'enveloppent les unes les autres[58]. » À un moment donné, le nouveau ne se produit et ne se propage pas partout à la même vitesse dans tous les sphères de la vie. Changeons progressivement de focale à présent, ne nous concentrons non plus sur *les* secteurs, ni même sur *un* secteur, mais sur l'œuvre elle-même, ou à défaut, sur ses refigurations. Que voyons-nous ? A même les formes, les temps se plissent laissant paraître des coprésences de temporalités parfois hétérogènes. Prises dans un réseau de forces, certaines bouleversent le flot lisse de la continuité ; l'esprit du temps les place aux avant-gardes, d'autres demeurent invisibles avant de resurgir plus tard chargées de sens nouveaux. Pour trouver les significations que les époques concèdent à ces jeux de force, il faut prendre soin de décrypter les attentes du moment, de dissocier les valeurs accordées au conçu de celles liées au perçu. L'abstraction en danse reste un bon exemple. Soulevant aussitôt

---

[57] Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paris/Arles, Éditions Carré/Actes sud, 1997, p. 41.

[58] Michel Foucault, « Revenir à l'histoire », *Dits et écrits, 1954-1988*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 268-281.

l'admiration du public, Michel Fokine, avec *Les Sylphides,* œuvre jouée en 1909, puis George Balanchine, déployant son écriture non narrative, sont souvent présentés comme les instigateurs du ballet abstrait. Fidèles à la beauté de la danse classique, à ses virtuosités, à ses techniques et à ses structurations du temps et de l'espace, ces créateurs ont contribué à magnifier, sans le changer, l'idéal de l'académisme. D'emblée, ils furent acclamés. Merce Cunningham, libéra la forme de ce fond en mettant à distance les exigences de la beauté traditionnelle, en proposant de nouvelles corporéités et des rapports à l'espace et au temps totalement inédits. Perturbée par tant de nouveauté, la critique, pour signifier la perte du sens, retiendra avant tout l'absence de narration et verra là l'essentiel du problème. Georges Didi-Huberman l'a montré : il n'y a pas d'histoire possible sans une morphologie des « formes du temps » soumise à l'énergie d'un ensemble de forces [59]. Parler de « vie historique », c'est donc chercher à saisir le temps comme un jeu où les multiples temporalités des éléments constitutifs du spectacle sont valorisées, dénigrées ou rendues invisibles par les systèmes d'attente du public et l'univers technique de référence.

Cet hommage rendu à la multiplicité des temporalités n'est pas sans conséquence sur la question des périodisations. Traquer l'hétérochronie dans le développement des œuvres, c'est bien sûr rompre, en partie, avec l'homogénéité des distributions les plus communément admises. Dans ses recherches sur l'historien d'art Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, cette morphologie des formes du temps : « Au modèle naturel des cycles ''vie et mort'',

[59] Georges Didi-Huberman , *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 109-110.

''grandeur et décadence'', Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un *modèle culturel* de l'histoire où les temps n'étaient plus calqués sur des stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués[60]. » Cette façon de percevoir le travail de Warburg relève d'une rhétorique deleuzienne où « plis » et « plans d'immanences » permettent de construire, à même les œuvres et les créations, un *temps stratigraphique*[61] où l'avant et l'après indiquent un ordre de superpositions sans cesse ouvertes à de multiples frayages. Des couches très anciennes pouvant remonter sur des formations plus actuelles, d'autres, plus nouvelles, faisant signe vers le passé. La modernité de Merce Cunningham reste teintée d'académisme[62], l'avant-gardisme de Jean Vilar repose sur un théâtre citoyen gardant une fois inébranlable en une culture classique perçue comme un universel à mettre à la portée de tous, etc.

Sur la synchronie aussi, la construction historienne peut s'envisager comme science du changement et de la transformation[63]. Sous l'emprise d'un même moment, l'étude des dissemblances peut révéler les dispersions[64] possibles de l'espace artistique considéré et montrer comment, à une période donnée,

---

[60] Georges Didi-Huberman , *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p.27.

[61] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, Reprise, 1991/2005, p. 58.

[62] « L'académique », le collant de ses danseurs, témoigne de cette survivance faisant de la forme dansée une excellence à conquérir.

[63] Jacques Le Goff et Pierre Nora, « Présentation, » Jacques Le Goff et Pierre, *Faire de l'histoire 1. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 9-15.

[64] Michel Foucault, « Revenir à l'histoire », 1972, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, p. 268-281.

plusieurs temporalités peuvent coexister simultanément[65]. Aussi, lorsque dans l'œuvre le temps se plisse, l'histoire du spectacle vivant devient coexistence de plans plus que successions de systèmes.

4. L'Esthétique à l'heure de la « Clôture de l'histoire »

4.1 Des avant-gardes artistiques à la crise de l'art

S'interrogeant sur le « partage du sensible », Jacques Rancière a montré comment, au début du XXe siècle, les « avant-gardes » se pensaient de manière plus temporelle que spatiale[66]. Véritable prophète, l'artiste « en avance sur son temps » était cet homme qui, fort de son expérience, anticipait l'avenir. Par son art, il attisait le désir de faire naître de nouvelles formes, de nouveaux tangibles ; au cœur de la *contestation*, il caressait l'espoir de voir émerger un autre type de communauté riche d'un futur chargé de promesses. Ce moment va perdurer. Dans la lignée des mouvements de soixante-huit, les artistes pourfendent, en un style acerbe et homogène, l'ordre établi : la facture postmoderne se veut anti-institution, anti-technique, anti-establishment, etc., le courant Fluxus s'applique à saper systématiquement les catégories usuelles de l'art, quant à « l'art corporel », il se veut « violence, révolte, provocation ». Michel Journiac, un des fers de lance de ce mouvement, en dresse les préceptes : « … toute tentative créatrice est critique (…) elle est celle qui dit NON (…)[67] » Avec pour gage d'authenticité et de sérieux, le désir ou la mortification, ces corps nus portent les atours d'un combat existentiel à mener contre une société jugée répressive. Dans ces

---

[65] Voir le chapitre Historicités.
[66] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique-édition, 2000, p. 44-45.
[67] Entretien avec Michel Journiac, *arTitudes*, n°8/9 juillet/août 1972.

moments les plus radicaux, les apports de Theodor W. Adorno exprimèrent cette cause. Dès 1970, le philosophe jette les bases d'une esthétique de la négativité. Dans sa critique du social, il dénonce l'ordre "bourgeois" en place et réprouve le progrès de l'humanité, non pour en contester le bien-fondé, mais pour en déjuger les coutumes de domination et d'exploitation. À terme naît l'espoir de voir émerger un autre type de communauté. Cependant, avec la « fin des grands récits » l'épisode de ces utopies se termine. Sans fin clairement définie, la culture de la contestation s'amenuise et l'artiste d'avant-garde quitte son rôle de prophète social ou de provocateur. Symptôme de la postmodernité, l'art entre en crise. Selon Patrice Pavis, dans le monde du théâtre, le « postmodernisme s'abstient de toute radicalité et de toute négation ; il pille les styles précédents pour en extraire ce qui lui convient dans le moment ; il refuse ce qu'il nomme l'unilatéralité d'une lecture ou le discours monolithique d'une mise en scène ; il relativise toute interprétation, propose des pistes de sens qui se contredisent ou se neutralisent. »[68] Dénonçant l'illusion de la totalité, l'univocité du sens fait parfois place, au cœur de l'œuvre, à la fragmentation et à la coexistence des significations multiples. Que l'on songe à l'aspect répétitif et fragmentaire des scènes proposées par Bob Wilson dans son Opéra *Einstein on the beach* par exemple. Textes, danse, musique, chœur, action scénique, éclairage coexistent comme autant de références au célèbre physicien, mais ne forment pas, pour autant, une intrigue particulière. Pendant cinq heures, pas de déroulement linéaire, pas de cheminement vers un

---

[68] Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p. 82-83.

avenir bien défini, mais une somme de présents dont les moments entrent en résonance. Au cœur du spectacle, la réception d'une œuvre s'inscrit aussi dans la différence entre les phénomènes perçus ; produire du sens, c'est aussi travailler l'écart entre les choses. La modernité accordait au présent toute sa place, avec la postmodernité, le présent prétend occuper toute la place.

Dans un présent toujours plus dilaté et omniprésent, les promesses de futur tendent à disparaître emportant avec elles les avant-gardes. Une crise s'installe. Désormais sans avenir, la quête du futur fait place à celles des espaces protéiformes qu'il s'agit d'investir. Analysant l'attitude de l'artiste contemporain devant l'événement historique Hal Foster a tiré ce constat : « De nombreux artistes travaillent horizontalement, c'est-à-dire dans un mouvement synchronique d'un problème social à un autre, d'un débat politique à un autre, plus qu'ils ne travaillent verticalement, c'est-à-dire dans un engagement diachronique vis-à-vis des formes historiques d'un genre ou d'un médium donné. (…) ce choix correspond à une logique spatiale (…)[69]. » Délaissant la diachronie au profit de la synchronie, le moment marque une préférence pour l'espace sur le temps.

En phase avec leur époque, Michel Foucault, Michel de Certeau, Gilles Deleuze ou encore Félix Guattari n'ont pas manqué de porter leur intérêt sur ces nouveaux régimes de la spatialité : explorations, multitudes, ramifications, quadrillage, rhizomes, écart, intervalles, frontières, etc., autant de métaphores

---

[69] Hal Foster, « L'artiste ethnographe, ou la 'fin de l'histoire' signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? » *Face à l'histoire / l'artiste moderne devant l'événement historique*, 1933-1996, Paris, Flammarion, Centre Pompidou, 1996, p. 498-505.

spatiales qui, devenues concepts, les ont aidés à saisir et à interpréter la complexité du présent. Prenant acte de la synchronie et de l'espace, la pensée remanie la façon de vivre l'histoire, de la construire et de la déconstruire. Aussi, de nouveaux « régimes d'historicités » s'imposent : « accélération » de l'histoire, basculement de plus en plus rapide des choses dans un passé de plus en plus fuyant lui aussi : substitution du changement à toute forme de permanence et de continuité, mise en avant de multiples du discontinu, impression d'une fin de la linéarité du temps, fin de la téléologie, et pour conclure, fin de l'histoire. Arthur Danto a imagé ce moment de « l'art après la mort de l'art[70] ». Selon lui, le dernier tiers du XXe siècle a engendré un art posthistorique caractéristique du postmodernisme et d'une « clôture de l'histoire ». Si, bien sûr, l'histoire des arts ne s'achève pas, elle manque désormais à indiquer une direction temporelle précise. Cette mutation cristallise, en partie, la conscience de ne plus appartenir à un « grand récit » ; à une structure de pensée pouvant situer et légitimer les œuvres en les référant à des singularités formelles et sécurisantes. En conséquence, à l'heure où les usages du temps peinent à définir un horizon, au moment où l'avenir s'efface[71], l'histoire prend aussi en charge les espaces. Reste à inventorier, à explorer et à interpréter de la coexistence multiforme et protéiforme des événements qu'elle engendre ![72]

---

[70] Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, 1997, Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000, chap. 1.
[71] Pierre-André Taguieff, *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, 2000.
[72] Ce paragraphe a été développé dans la conclusion de Roland Huesca, *Danse, arts et modernité*, Paris, PUF, Lignes d'art, à paraître.

4.2 Altérité, géo-esthétique et nouvelles utopies

Temps/espace : en histoire, ce rapport est ancien. Déjà, à l'écoute d'une école géographique très dynamique, Marc Bloch et Lucien Febvre avaient jeté les bases d'une géohistoire qui devait faire date. Explorant les territoires pour mieux se les approprier, leurs travaux revalorisaient ainsi les annales des régions. *La Méditerranée* de Fernand Braudel reste un modèle du genre[73]. Dans cette étude, la temporalité du lieu bascule dans la spatialité de l'histoire. La géographie, fil directeur pour l'économique et le politique, devient le sol sur lequel se déploie une savante historiographie. Valorisant d'une part, la longue durée, les permanences, la sédentarité, etc. et minimisant, d'autre part, le poids de l'homme comme acteur principal de l'histoire, les premières parties de la thèse scrutent, analysent et pour finir construisent des temps ralentis ou quasi-immobiles.

Or qu'advient-il lorsque l'histoire s'intéresse au nomadisme, à la circulation, aux allers-retours des hommes, des savoirs et savoir-faire ? Au cours du XXe siècle, dans le domaine de l'art, des territoires d'influences variés et diffus ont imposé peu à peu une *géoesthétique* singulière. En d'incessants allers et retours d'idées et d'actions, les pays d'Europe et l'Amérique n'ont cessé de s'influencer. Diasporas, regroupements d'individus, goût pour le voyage ou pour les rencontres donnent à chacun l'occasion d'assimiler, d'intégrer, de sélectionner ou d'accommoder les apports de l'étranger. Les impressionnistes touchent les peintres russes dont les décors participent aux triomphes des Ballets russes à Paris. Au même moment, l'orientalisme de la compagnie gagne la

---

[73] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

capitale. Au contact de l'altérité, les créations se métamorphosent (Mary Wigman danse à New York, et la *Modern Dance* glisse ses pas dans les traces de l'expressionnisme). Délocalisant ses territoires, le fait artistique s'enracine dans des ailleurs novateurs. Sans cesse il élargit sa carte mentale, sans cesse il déjoue les frontières des espaces-temps traditionnels. Il en est de même pour les adaptations et les traductions des pièces de théâtre. Dans son essai sur l'interculturalité, Patrice Pavis a bien montré comment transposées en France, les spectacles de Tchekhov devaient s'adapter au type de lenteur des acteurs et du public français : « Le rapport du verbe au corps se trouve déréglé dans un théâtre qui, dans la tradition stanislavskienne de jeu des acteurs russes, s'appuie plus sur les silences et les jeux de scène que sur le défilement du texte. L'acteur français tendra à prendre ses appuis et à ancrer le verbo-corps sur le texte français, déséquilibrant le verbo-corps du texte source qui était fondé davantage sur les silences et les actions muettes que sur le défilement du texte, surchargeant du même coup le texte cible d'un poids et d'une gestuelle qui auraient dû se répartir plus harmonieusement sur l'ensemble du texte et des signes scéniques. »[74] Sur le plateau, la traduction emprunte d'autres voies que la seule traduction linguistique, les appropriations et les transpositions culturelles se font aussi, et surtout, au gré des stratégies déployées à chaque mise en scène.

Bien sûr, cette circulation de savoirs et de savoir-faire n'a pas attendu le XXe siècle pour s'exprimer. Cependant, la portée de ces pensées nomades sur la dynamique de l'évolution de l'art s'est peu à peu intensifiée. Reste à savoir, comme l'ont

---

[74] Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p. 153-154.

préconisé Pierre Bourdieu[75] ou encore Emmanuelle Loyer[76], selon quels vecteurs, quels passeurs, quels marquages symboliques, etc., s'effectue l'appropriation ou le rejet de ces œuvres, de ces auteurs, de ces mouvements, etc. Reste à comprendre, aussi, comment des adaptations parcellaires ou même fausses se montrent productives. Michel de Certeau[77] évoquait à l'occasion l'altération de l'altérité, cette mise à l'écart de l'Autre et de Soi par la subversion, la déformation ou le détournement. Cet hors de soi et de chez-soi permet parfois aux artistes de se construire autrement que ne les constituait leur quotidien. Car le dépaysement peut donner à voir un autre monde ; lieu de rencontre, il devient celui de l'échange et de la transformation. Georg Simmel[78] a su percevoir dans les antagonismes inhérents à ces formes singulières d'altérité une source de tension créatrice, de vie, de pensée et de socialisation. En ce sens, l'origine du dépaysement peut être pensée aussi comme un déplacement des références.

4.3 Ubiquités

25 novembre 2002, Johannes Birringer propose *Flying Birdman*, une pièce de 60 minutes. Au programme, danses, musiques, vidéos et infographies.

---

[75] Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 14eme année, 1/2, 1990, p. 1-10.

[76] Emmanuelle Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle : pour une histoire des circulations transnationales », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 171-192.

[77] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, Folio, 1980.

[78] Georg Simmel, « Digression sur l'étranger », 1908, Y. Grafmeyer et I. Joseph, *L'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, p. 53-59.

Via Internet, les protagonistes de cet événement, disséminés en sept lieux différents aux États-Unis et au Brésil[79], se retrouvent unis par la puissance des flux numériques. L'heure est à la *téléprésence*. Sur un même écran, de multiples réels disparates et dispersés s'animent sous l'égide d'une réalité virtuelle partagée. Douée d'ubiquité, « La danseuse interagit avec la caméra tout en recevant et en traitant des informations de l'environnement projeté dans lequel elle perçoit des images d'elle-même et des autres danseurs/danseuses[80] ». À la fois « plateau de tournage » et « galerie ouverte au public », chaque site conçoit à sa mesure son propre environnement. La transmission commence. Ouvert à l'incertitude du moment, chacun agit et réagit. Mis en orbite, le présent se profile dans l'abstraction de cette utopie spatiale et s'actualise sur l'écran. Voix, sons, mouvements, paysages fixes ou mouvants se mêlent à la faveur des flux. L'*Autre* devient une fiction avec laquelle chacun met sa sensibilité en partage.

Un nouveau visible ? Évoquant les écrits de Platon, Jacques Rancière avait lié la fiction théâtrale à la question de la distribution des lieux. Selon lui, la scène, espace public et lieu d'exhibition des fantasmes, brouille déjà le partage des identités, des activités et des espaces[81]. Alors, dans ces studios, rien n'a changé ? Si bien sûr, les modalités de la *téléprésence* renouvellent les usages de la représentation. En s'écrivant sur plusieurs endroits à la fois, elle modifie le support

---

[79] Columbus, Tempe, Salt Lake City, Madison et Detroit pour les États-Unis, Brasília et São Paulo pour le Brésil.

[80] Johannes Birringer, « La danse et la perception interactive », *Nouvelles de danse, Interagir avec les technologies numériques*, n°52, 2004, p. 99-115.

[81] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 18.

même du produit chorégraphique et repense le partage de l'expérience commune. Déjouant l'alliance du signe et de la matière ce nouveau rapport au vivant impose un monde de surface et d'illusions qui réinvente le visible. Dans cet art du regard en forme de trompe-l'œil, ces relations à distance créent des usages de soi inédits. Triomphe de l'artifice, espaces intimes, privé et public se mêlent et s'emmêlent. À portée d'écran, le dispositif convie chaque individu à exister dans l'ubiquité et l'immédiateté. L'artiste incorpore de nouveaux rapports entre le voir et le faire. Surfant sur ces présences disloquées, les gestuelles s'inscrivent dans un univers de sens où le couple présence/absence mène la danse. À chaque essai, les formes s'informent de leurs formes. Mesure de toute chose, le corps engendre le mouvement, la vue dirige les ébats, les sensations les ajustent. Force propulsive et fil directeur, l'image/illusion reste le support de ces scènes où la distance devient la condition d'une rencontre singulière avec l'Autre.

La prise de conscience d'un univers en partie fractal, tout comme la mise en évidence toujours plus tangible des « multiplicités » et de leur coexistence, provoque des bouleversements dans la façon d'exister. De moins en moins fermées, vantant les voyages immobiles, suspendant volontiers les espaces, nos sociétés d'écrans attisent sans cesse le désir d'ubiquité. Au bout du regard, l'ailleurs devient à portée de main. D'un clic, des mondes s'ouvrent, presque illimités et comme infinis. Bien soutenus par les techniques d'informations et de communications, temps réel et nouvelles utopies renouvellent le rapport qu'entretient la communauté à la temporalité et à la sociabilité. Les perceptions de l'éloignement, de la durée, de la rencontre s'en trouvent modifiées. Présence, absence, facticité. De quoi est faite la texture du monde ? Qui

suis-je lorsque l'effigie de l'autre rencontre la mienne, et comment exister dans un ici et maintenant bouleversé ? Sans cesse, le virtuel propose des situations où le territoire et la matérialité perdent leur fonction première. Son horizon a absorbé la distance.

Ces ailleurs, sans lieux définis, renouvellent les partages entre fictions et réalités. L'imaginaire social, ses espaces et ses temps ne possèdent ni les mêmes repères ni les mêmes valeurs : ils n'induisent plus les mêmes normes. Dans un présent dilaté, l'ubiquité neutralise le passé, elle le soumet à l'insignifiance. Lorsque l'espacement entre les choses et entre les temps perd ses significations originelles, l'histoire, à l'écoute de ses bouleversements, peut instruire ces nouveaux types d'imaginaires, de sociabilités et de corporéités. Cependant, rendant peu appropriées les démarches organisées à partir d'échelles de temps et d'espace durablement constitués et spatialement localisés ces changements mettent à l'épreuve le travail interprétatif le plus communément admis. Georges Balandier a montré pourquoi les anciennes références, présentant le monde comme un « déjà-là » ouvert aux explorations traditionnelles de la connaissance, s'érodaient parfois : « La vision était avant celle d'un monde à l'intérieur duquel l'homme agissait ; elle est maintenant celle d'un *monde de mondes* qu'il crée par la conjugaison de toutes ses entreprises, qu'il fait sans pourtant en avoir une intelligibilité certaine[82]. » Lorsque l'avenir semble s'effacer, l'heure est au flux, à la pensée de l'espace, à ses univers rhizomatiques et à ses connexions inédites et diversifiées. Dans ces univers, l'histoire des arts, par force, n'investit plus seulement des durées, mais prend aussi en charge des intensités ; celles révélant les niveaux d'existence

[82] Georges Balandier, *Le grand système*, Paris, Fayard, 2001, p. 207.

générés par des dispositifs scéniques où le vivant se lie à de singulières présences.

Chapitre 2

Organiser et distribuer le réel

> *« Le rangement d'événements dans des catégories exige l'historisation préalable de ces catégories, sous peine de classement erroné ou d'anachronisme[1]. »*

1. L'exemplarité de l'exemple

1.1 Le renouveau de la biographie

Yves Klein, Antonin Artaud, Merce Cunningham, Anna Halprin, etc., organiser un discours à partir d'un nom d'artiste fait d'emblée penser au style littéraire de la biographie. Pour l'étude du spectacle vivant, le procédé semble aller de soi tant les « grands noms » font partie de la mémoire collective. Comme le remarquent Pascale Goetchel et

---

[1] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, Points, 1971, p. 95.

Jean-Claude Yon, qu'est-ce que le spectacle sinon une pratique incarnée par des acteurs ?[2]

Longtemps dénoncé par l'école des *Annales*[3], on sait combien chez les historiens l'usage de la biographie a paru suspect tant la frontière entre enquête scientifique et narration événementielle restait floue parfois. En 1974 encore, Jacques Le Goff et Pierre Nora se disaient soucieux de se démarquer « de la promiscuité des vulgarisateurs de bas étage, des plumitifs de l'historiette[4] ». En cause souvent, le manque de rigueur de recherches qui, pour être attachantes par leurs anecdotes, devenaient très vite des sommes hagiographiques faisant de l'artiste un être d'exception. Dégagé des contingences sociales et historiques, le créateur y paraissait comme un individu capable d'infléchir le cours du temps par la seule puissance de son génie. Passionnées, et parfois très informées, ces visions de l'histoire succombaient à « l'illusion biographique » dénoncée par Pierre Bourdieu[5]. Le plus souvent, faute de précisions, les analyses contextuelles peinaient à expliquer et à comprendre le pourquoi de ces histoires de vie. Sorte de toile de fond aux mises en scène de l'art et du quotidien, elles illustraient vaguement une époque.

Cependant, lorsque commence à s'estomper l'espoir de bâtir une histoire totale, le genre se

---

[2] Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, « L'histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 193-220.

[3] Parce qu'elle ne permettait pas de saisir les grands ensembles économiques et sociaux

[4] Cité par Guillaume Piketty, « La biographie comme genre historique ? Études de cas », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 63, juillet-septembre 1999, p. 119-126.

[5] Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, p. 69-72.

renouvelle et trouve un regain d'intérêt. Comme l'a remarqué Guillaume Piketty dans un article de synthèse sur la question : « On reconnaît aujourd'hui qu'il est possible, voire fructueux, de jeter un pont entre initiatives individuelles et comportements collectifs, de restituer un être humain dans sa complexité et dans sa singularité, d'illustrer, par son exemple (et non par son exemplarité), un certain nombre des composantes de la société de son temps, dans leur densité et avec tout leur poids[6]. » Chez Gallimard, Fayard, au CNRS ou aux Presses de Sciences-Po, les collections dévolues aux séries biographiques témoignent, elles aussi, de la vigueur, du bien-fondé et de la pertinence du genre. Dans cet univers de pensée, certaines études se révèlent remarquables. Cherchant, comme le suggérait Pierre Bourdieu, à refigurer la « surface sociale »[7] sur laquelle agit l'individu à chaque instant, les travaux de Giovanni Lista sur Loïe Fuller[8], ceux d'Isabelle Ginot sur Dominique Bagouet[9], ceux d'Isabelle Launay sur Mary Wigman et Rudolf Laban[10], ceux de Jean-Claude Yon sur Eugène Scribe[11] et Jacques Offenbach[12], ou encore ceux de Béatrice Picon-Vallin sur Vsevolod

---

[6] Guillaume Piketty, « La biographie comme genre histoire ? Étude de cas », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1999, vol 63, n° 63, p. 119-126.

[7] Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, p. 69-72.

[8] Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la belle époque*, Paris, Somogy, Stock, 1994.

[9] Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre national de la Danse, 2000.

[10] Isabelle Launay, *A la recherche de la danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

[11] Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000.

[12] Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.

Meyerhold[13], etc., pour ne citer que les plus immédiats, sont indispensables à qui veut connaître le spectacle vivant. Par la qualité de leurs documentations et de leurs analyses, ils font apparaître des réalités invisibles à plus vaste échelle. Partant du présupposé qu'une vie, même hors du commun, ne peut être saisie qu'en fonction de sa seule singularité, ces histoires créent des liens entre la particularité d'une destinée individuelle et l'ensemble du système social ; ces travaux tentent à chaque fois de ramener « chaque écart apparent aux normes en montrant qu'il prend place dans un contexte historique qui l'autorise[14] ». Selon Giovanni Lévi, l'étude biographique de ces grandes figures, véritables cas limites, reste riche d'enseignements. En elles, le contexte n'est bien sûr pas perçu dans son intégralité, mais à partir de ses franges : « En décrivant les cas limites, ce sont précisément les marges du champ social à l'intérieur duquel ces cas sont possibles qui sont mises en lumière[15]. » Au-delà de ses apports informatifs évidents, ce type d'approche constitue un lieu idéal pour « vérifier le caractère interstitiel » de liberté dont disposent les artistes et juger de leur libre arbitre au vu des normes du moment.

Ces préoccupations rejoignent parfois les méthodes de la microhistoire. L'analogie peut surprendre, tant ces approches, développées par Carlo Ginzburg, s'intéressent le plus souvent aux anonymes. Cherchant à reconstituer le vécu des personnes étudiées, elles s'efforcent de faire revivre le monde à travers leur regard. Malaisée à conduire et à étayer, l'idée est simple à comprendre. Il s'agit de « repérer les

---

[13] Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, Ed. du CNRS, Paris, 1990.

[14] Giovanni Lévi, « Les usages de la biographie», *Annales ESC*, novembre –décembre 1989, n°6, p. 1325-1336.

[15] Giovanni Lévi, « Les usages de la biographie», *Annales ESC*, novembre –décembre 1989, n°6, p. 1325-1336.

structures invisibles selon lesquelles le vécu est articulé[16] » et d'établir la représentation graphique des rapports sociaux dans lesquels un individu est pris. Merce Cunningham peut servir d'exemple[17].

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, pour élaborer ses créations, Merce Cunningham utilisait « Life Forms », un programme informatique d'animation tridimensionnelle mis au point par Tom Calvert[18]. *Trackers*, première œuvre faisant appel en partie à ce logiciel, voit le jour en 1991[19]. Ce faisant, il renouvèle le traditionnel dialogue forme/matière. Dans le studio, la mémoire vive de l'ordinateur relaye la mémoire de son corps. Le fait n'est pas isolé. De nos jours, la raison s'accommode à merveille de ces nouvelles visibilités. Alain Renaud a fait la généalogie de ces « pensées visuelles » chère au philosophe Rudolf Arnheim[20]. En mathématiques, biologie moléculaire, physique des particules, astrophysique, etc., les chercheurs trouvent dans la visualisation d'images un moyen d'élaborer ou de préciser leurs théories les plus abstraites en les concrétisant dans des configurations spatiales singulières. Convoquant le regard, ces formes de pensées-images, sensibles et

---

[16] Carlo Ginzburg et Carlo Ponti, « La micro-histoire », *Le débat*, n°17, décembre 1981, p. 133-135.

[17] Ce point est développé dans Roland Huesca, *Danse, Arts et Modernités*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2012.

[18] Docteur en informatique et sciences du mouvement à l'Université Simon Fraser de Vancouver, l'homme avait déjà travaillé à l'informatisation du système de notation Laban. Pour parfaire sa démarche, il s'entoure de deux chorégraphes de l'université : Catherine Lee et Thelca Schiphorst pour parfaire son logiciel.

[19] Le titre, déjà, projette le public dans l'univers sémantique de l'informatique : track est la version anglaise de piste, découpage opéré sur le disque dur.

[20] Alain Renaud, Le visible et l'imaginaire numérique. Article tiré de l'Esthétique des Arts Médiatiques -Tome 2 http://perso.ensad.fr/~longa/cours/Visible.html.

tangibles, mettent l'intellection en mouvement. Sur les écrans, la vue ouvre des chemins où se glisse l'intelligence. L'heure est au devenir-réel de l'image[21].

1.2 « La vie des formes »

Que nous apporte aujourd'hui le fait de travailler sur une seule œuvre ? Dans quelle mesure, certains spectacles sont-ils suffisamment significatifs pour être généralisables ? Quelle valeur attribuer aux études de cas ? Dans ce contexte, la « vie des formes[22] » semble posséder la même portée heuristique que celle des artistes. Toute une tradition dans le domaine de l'esthétique qualifie l'œuvre de « quasi-sujet[23] ». Filant la métaphore, Georges Didi-Huberman pouvait titrer : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*[24]. Cependant, ne peut-on pas élargir cette approche au domaine des objets et des accessoires ? Quelles significations et quelles utilités peuvent avoir de telles allégories pour l'étude du spectacle vivant ?

Devenue quasi-sujet, l'œuvre ouvre un ensemble de relations avec son milieu ; d'un même élan, elle le modifie et l'oriente en imposant sa présence. Voir et être regardé, loin de n'être qu'un simple effet de langage, la formule invite à penser que la création « existe » et prend corps à travers le regard de cette altérité singulière que représente le public. En esthétique, cette considération fait désormais partie du sens commun. Mais que dire de l'hypothèse avancée

---

[21] Alain Renaud, « Nouvelles images, nouvelle culture : vers un imaginaire numérique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXXII, 1987, p. 125-135.

[22] Henri Focillon, *Vie des formes*, 1943, PUF, Paris, 1990.

[23] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*, tome 1, Paris, PUF, 1953, p. 197 sq.

[24] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

par Georges Didi-Huberman : l'œuvre en retour « regarde » le monde alentour. Cette métaphore semble impliquer deux choses :

- tout d'abord, les objets de l'art scrutent à la fois leur auteur et leur époque. Mikel Dufrenne l'a énoncé avec poésie : « il est bon que nous entendions la voix des cathédrales : si elle est *la* vérité du maître d'œuvre, elle est *une* vérité du Moyen âge (…)[25]. » Pour devenir ce qu'elle sera, l'œuvre s'inspire de l'air du temps ; plus justement, elle sélectionne des atmosphères perçues dans la singularité de son temps. Ainsi, à des époques données, les univers chorégraphiques s'ouvrent à l'architecture, à la philosophie, le monde du théâtre à la danse, à la politique, les arts plastiques aux performances du corps à la virtualité des images, etc. Reste à comprendre le pourquoi et le comment de ces multiples rapprochements. Pour cela, il faut saisir et expliquer l'existence de leurs diverses temporalités : décalage, retard, oubli, résurgence, etc. Au chercheur de renouer ces liens et de les interpréter ! Ce type de préoccupation invite à renoncer aux vues panoramiques liant les choses à des grands ensembles stylistiques ou de pensées. Paul Ricœur avait lancé sa mise en garde : c'est le sens intime de l'œuvre, avec son développement propre, qui constitue pour l'historien une présence singulière. Or, les genres communs masquent les essences singulières[26]. Dans le droit fil des méthodes avancées par la micro-histoire, ce genre d'approche réinvente la morphologie du social, en construisant de nouvelles modalités d'interaction. Pariant sur l'instable et le mouvant, elle

---

[25] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*, tome 1, Paris, PUF, 1953, p 211.

[26] Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, 1983, p. 73.

apporte un contrepoint utile aux images plus figées de la macro-histoire. Bernard Lepetit et Jacques Revel l'ont révélé : se focaliser sur le singulier, c'est « transformer le contenu de la représentation, c'est-à-dire le choix de ce qui est représentable[27] ». Notre étude sur les Ballets russes l'a montré. Si les historiens font généralement débuter le XXe siècle après la Première Guerre mondiale - *Notre siècle*, l'ouvrage de René Rémond reste sur ce point incontournable[28] – l'analyse infiniment plus locale menée sur la compagnie de Serge de Diaghilev a tenté de dévoiler comment des caractéristiques couramment attribuées au XXe siècle - la modernité du ballet, la mode féminine, la montée en puissance de la jeunesse, des artistes, des intellectuels ou à leurs poids relatifs dans la société - apparaissaient déjà nettement avant la Grande Guerre[29].

- ensuite, cette théorie de l'image et de la vision demande à être dialectisée, car, pour exister, l'objet d'art « regarde » aussi comment son époque le juge et l'apprécie : « ce que nous voyons devant, nous regarde dedans[30] ». Sous la mystérieuse formule de Georges Didi-Huberman la pensée paraît se dédoubler ; puisque lorsque l'œuvre nous perçoit, c'est en fait, nous, dans notre intimité, qui nous regardons la regarder. Convoquant le pluriel, et non plus le singulier, ce « nous » fait entrer la recherche au cœur d'une esthétique de la réception. Il ouvre la porte à l'étude de l'analyse et des émotions. Jubilations,

---

[27] Bernard Lepetit et Jacques Revel, « L'expérimentation contre l'arbitraire », *Annales ESC*, n° 1, janvier-février 1992, p. 261-265.
[28] René Rémond, *Notre siècle, 1918-1988*, Paris, Fayard, 1988.
[29] Roland Huesca, *Triomphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.
[30] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 10.

énervements, ennuis, triomphes, scandales, acceptations, rejets, etc., dans l'instant du spectacle, l'assistance retrouve ou non sur scène des images de soi, de ses aspirations, de ses désirs, de ses peurs, de ses croyances, de ses certitudes, de ses fantasmes parfois enfouis dans le profond de son être. C'est ce qu'il convient de saisir.

1.3 Objets : rendre signifiant ce que l'usage délaisse

Et pourquoi ne pas porter le regard sur ce que l'usage délaisse ? Les objets faisant partie du spectacle, mais que la coutume empêche de voir. Étudiant la fonction du rideau, Roland Barthes, reprenant les thèses de Védier[31], puis Georges Banu ont montré comment cet attribut théâtral interférait sur le monde du spectacle : « C'est là l'une des questions d'érudition, d'apparence fort byzantine, et qui font sourire jusqu'au jour où l'on s'aperçoit qu'elles engagent non seulement toute une époque, mais aussi nous-mêmes, dans la mesure où nous sommes solidaires d'habitudes de penser et de voir très anciennes[32]. » On y apprend que la naissance du rideau, au début du XVIe siècle a coïncidé avec la diffusion de la perspective dans le décor : « la scène devient de plus en plus une réalité picturale[33] ». L'assombrissement relatif de la salle, l'éclairage plus intense du plateau « tout cela fait désormais du spectacle un véritable *tableau* scénique[34] ». Dans le même esprit, Georges Banu a

---

[31] Georges Védier, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, PUF, 1955, 215 p.
[32] Roland Barthes, « La querelle du rideau », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Essais, 2002, p. 180.
[33] Roland Barthes, « La querelle du rideau », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Essais, 2002, p. 181.
[34] Roland Barthes, « La querelle du rideau », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Essais, 2002, p. 181.

montré comment l'appel au rideau entre les actes (lors de la création de La Pucelle d'Orléans en 1641) révélait des changements dans la perception des représentations spatio-temporelles mises en scène au théâtre. Permettant de changer de décor, l'attribut autorisait l'agencement d'espaces-temps discontinus. Parfois encore, le rideau se concevait comme le *pologo visivo* de l'acte. Pour la mise en scène (en 1917) du *Bal masqué* de Mikhaïl Lermontov. Vsevolod Meyerhold avait pensé pour chaque acte un rideau dans un tissu différent et autrement décoré[35].

Parfois, à partir d'un objet, ici le rideau, l'analyse peut gagner les terres de la micro-histoire. Analysons le cas de *Parade*, donné par les Ballets russes au Châtelet le 18 mai 1917. L'affiche annonçait une collaboration avec Picasso, le maître cubiste ! Cependant, en apercevant la toile d'avant-scène, les spectateurs plongent, à leur immense surprise, dans l'atmosphère « réaliste » d'une scène de loisir populaire. Sur un plancher de théâtre de foire, des artistes au repos contemplent une écuyère ailée debout en équilibre sur un pégase. La bête, du bout de son museau, câline sa progéniture. Au premier plan, un ballon d'acrobate et un tambour jonchent le sol au côté d'un chien enroulé sur lui-même et endormi. Le programme évoquait, il est vrai, un « ballet réaliste » ; peint à grande échelle, ce tableau de genre semble lui donner raison. Picasso installe avec ce rideau une valeur d'ambiance, situe une atmosphère. Se serait-il pour autant assagi ? À l'évidence non, car lorsqu'à l'issue du prélude la toile se lève, un tout autre spectacle prend corps. Paul Souday prend les colonnes *Siècle* à témoin : « Le décor représente l'entrée d'une

[35] Georges Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, p. 130.

baraque de foire, dont le fronton n'est pas horizontal, mais oblique. Deux monstres cubistes, pareils à des hommes-sandwichs qui ne porteraient pas de simples écriteaux, mais des amoncellements d'accessoires inextricables et baroques (…)[36] ». Dans cette œuvre, Picasso joue des contrastes : un rideau de scène néoclassique, des costumes réalistes, d'autres cubistes et, pour finir, une toile de fond où triomphe le guingois. Pure provocation ? Pour le maître, le réel ne doit plus être dépeint comme le calque d'une réalité présumée univoque. Lié aux regards distincts posés sur les choses, il se dévoile, sans fin, dans la coexistence de points de vue divers et parfois disparates. Annonçant les pratiques du siècle nouveau, cet éloge du multiple affirme que le monde, loin d'être homogène, semble avant tout pluriel et bigarré. Placée aux avant-gardes, cette esthétique de l'écart et de la différence fait de l'artiste un être de choix, affranchi de la tradition, de ses règles et de son éthique. Proclamant le primat de l'individu, il devient celui qui offre à voir son propre voir[37].

À travers les yeux de l'artiste, de l'œuvre ou de l'objet théâtral, l'exemple se montre exemplaire lorsqu'il permet à la recherche de traquer les usages et les vécus. Voulant dévoiler les modes d'existence des spectacles et des publics et tissant des liens étroits et singuliers entre l'objet étudié et les diverses conjonctures, la réflexion révèle un maillage serré où apparaissent, peu à peu, les multiples rapports sociaux dans lesquels un individu ou un spectacle se trouvent mêlés à une époque donnée. Par leur exemplarité, ces approches permettent de décrire les normes et les

---

[36] Paul Souday, « Un ballet cubiste », *Le siècle*, 23 mai 1917.
[37] Roland Huesca, « La part des peintres », *Ballets russes, programme de l'Opéra de Paris*, décembre 2009, p. 63-67.

fonctionnements effectifs d'une microsociété artistique, et en révèlent, parfois, les failles et les incohérences structurelles « qui autorisent la multiplication et la diversification des pratiques[38]. »

2. Classifications et partages

2.1 Du classique au postmoderne

Classique, moderne, contemporain, postmoderne : dans le monde des arts et du spectacle vivant, les classifications ordonnent le réel. Ce souci classificateur est ancien. Reflet des aventures de la raison, il cristallise les glissements qui s'opèrent dans les champs de savoirs. Sous son emprise, les « objets » apparaissent et s'ordonnent en classes homogènes dans un réel sérié selon des critères préétablis. L'ordre se dévoile ainsi, offert à tous, dans un *a priori* réglé par l'entendement. L'histoire du spectacle vivant n'échappe pas à l'autorité de cette raison. Répartissant les modalités de pratiques à l'intérieur d'un même genre, la taxinomie traque les connivences et lève le voile sur les modes d'existence.

Dans son ontologie sur le cinéma, Stanley Cavell a cadré les différences entre tradition et modernité : « Dans une tradition, c'est le grand maître qui sait comment activer les automatismes de cette tradition, et quelles sont les meilleures manières d'inciter la muse à faire l'essentiel du travail. Dans une situation moderniste, on n'a pas ce genre d'assistance : vous seuls faites tout le travail, il n'y a plus de rapport naturel entre votre travail et ses résultats, vous cherchez ce qui fonctionne (ce qui survient de soi-même). Ce n'est qu'après coup que la muse viendra

[38] Giovanni Lévi, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, novembre –décembre 1989, n°6, p. 1325-1336.

sanctifier, ou pas, votre travail. Les automatismes d'une tradition sont donnés à l'artiste traditionnel, antérieurement à tout exemple qu'il y ajoute ; le maître les explore et les étend. L'artiste moderniste doit explorer le fait de l'automatisme proprement dit, comme s'il faisait des recherches sur ce qui, à un moment donné, a fourni à une œuvre d'art donné le pouvoir de son art en tant que tel. Enfin, troisième motivation pour appeler la création d'un moyen d'expression création d'un automatisme, inscrire le sentiment que l'intérêt de cet effort n'est pas simplement de me libérer de mon enfermement dans des automatismes (…), mais de libérer l'objet de son emprise, de donner un nouveau terrain à son *autonomie*. »[39] Nietzsche n'avait-il pas lui-même proclamé la mort de Dieu[40] ? Ce trépas annoncé traduit la prise la conscience d'une inversion radicale dans la compréhension de l'ordre des choses. Les anciennes valeurs qui, jusque-là, servaient de guide aux savoirs et aux savoir-faire perdent leur pouvoir hégémonique. S'engouffrant dans cette brèche, d'aucuns se détournent des visions transcendantes et univoques du monde pour passer dans une autre histoire où règnent l'immanence et les possibilités plurielles de s'accomplir. À l'évidence, le surhomme proclamé ne serait pas « le » Dieu mais « un » Dieu se plaisant à déchiffrer des territoires singuliers, à inventer des

---

[39] Stanley Cavell, *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*, 1971, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 149.

[40] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, 1882, trad. Henri Albert, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 211. Dans les notes du gai savoir, Marc Sautet fait la généalogie du concept. Il apparaît pour la première fois sous la plume de Hegel dans *Foi et savoir*, 1802. Dans les années 1870, les disciples de Schopenhauer le remettent au goût du jour. Dans une acception très proche de celle de Nietzsche, Phillip Mainländer affirme dans sa *Philosophie de la rédemption* (1876) que « Dieu est mort » afin que vive le monde.

modes d'existence inédits, à s'enrichir de nouvelles perceptions du monde et de l'art. Dès lors, historiquement déterminée, la conscience de ce sujet naissant devient conscience de soi.

Mode d'existence distinct encore que celui opposant modernisme et postmodernisme. Évoquant l'univers théâtral, Patrice Pavis en a dit l'essentiel : « On voit toute la différence entre les avant-gardes historiques (le modernisme) et le postmodernisme : ce dernier n'éprouve plus le besoin de nier une dramaturgie ou une conception du monde (comme le faisait le théâtre de l'absurde par exemple) : il s'applique à effectuer sa propre déconstruction comme méthode pour s'inscrire, non plus dans une tradition thématique ou formelle, mais dans l'autoréflexité, dans le commentaire de son énonciation, et donc dans son fonctionnement même ; comme si tous les contenus et les formes n'avaient plus aucune importance au regard de la conscience du fonctionnement, de l'énonciation, de ''l'ordre du discours'' des artistes[41]. » D'où l'impression, selon lui, que le jeu n'engage plus l'idéologie, mais adopte une posture critique de son art. Annoncée par Jean-François Lyotard, la fin des « grands récits[42] » a bouleversé la donne. Plus de « grands récits » à combattre ; l'éthique contestataire perd de sa superbe. Adieu savants devanciers de l'avenir, adieu bruyants querelleurs ! Voici venu le temps des mises à distance critique. Sans grandes idéologies à déchoir et sans formule à déclamer, l'insoumission des artistes aux usages se fait plus diffuse, plus silencieuse. L'artiste « impliqué social » étire, sans bruit et sans slogan, ses

---

[41] Patrick Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p. 79.

[42] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

interrogations au cœur même de ses œuvres. Parfois, à l'image de la pièce Jérôme Bel de Jérôme Bel, l'heure est au décept. En une plume très kantienne, Rainer Rochlitz a stigmatisé ce changement : « après avoir tenté, en vain, d'agir sur la réalité sociale dans le sens de l'utopie moderniste, l'artiste punit en quelque sorte le public de son insensibilité, en le décevant[43]. » Au creux de cette nouvelle utopie, le désir naît d'expérimenter les principes d'une culture démocratique envisagée, non sur un plan général vantant l'hégémonie du goût et le plaisir conformiste des masses, mais sur la base d'une micro-expérience singulière vécue dans l'instant de la présentation d'une œuvre.

2.2 Territoires

L'histoire du spectacle vivant ne peut passer sous silence la question de ses territoires. Qu'est-ce que le théâtre, la danse, la performance, le music-hall ? Est-ce du théâtre, de la danse, de la performance, du cirque, du music-hall ? Quand y a-t-il théâtre, danse, performance, cirque, music-hall ? Pourquoi est-ce du théâtre, de la danse, de la performance, du cirque, du music-hall ?[44] Selon les temps et les lieux, les multiples identités du corps et de ses écritures renouvellent les problématiques de l'esthétique, surtout depuis le début du XXe siècle. Cependant, sur quels critères juger ? La présence d'acteurs, de danseurs, de performeurs, d'artiste de cirque ou de music-hall ? Pas forcément ! Que l'on pense aux *Topologies de l'instant* des chorégraphes Norbert et Nicole Corsino où tout se joue

---

[43] Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et Critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 383.

[44] Ce paragraphe s'inspire du texte sur la littérature de Roger Chartier, *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 272 sq.

sans la présence réelle de danseurs. L'existence d'un texte pour le théâtre ? Mais que faire d'*Acte sans paroles* de Samuel Becket ? La mise en avant d'une qualité sensible et singulière de mouvements pour la danse ? Où placer le travail de Meyerhold proposant ses séries d'exercices biomécaniques ? Depuis le début du XXe siècle, sur bien des scènes artistiques les catégories traditionnelles ont fait relâche. Que penser lorsque le film est l'œuvre, comme dans les « films-danse » par exemple ? Sommes-nous toujours dans le modèle du vivant ? Si oui, jusqu'où et pourquoi ? Plus qu'une simple figure de rhétorique, ces épisodes de la nouveauté engagent chaque genre dans l'histoire de ses métamorphoses et de ses transformations.

Dans le domaine des arts vivants, les territoires - et leur reconnaissance institutionnelle – ne cessent de se déplacer. S'arrangeant de l'air du temps, parfois ces mutations dérangent. Ce qui jadis s'apparentait à une certitude ne représente plus aujourd'hui une évidence. Le doute ne niche plus seulement dans la valeur de l'art, mais la différenciation de ses multiples territoires : danse, théâtre, danse-théâtre, théâtre dansé… Multipliant ses potentialités expressives, sans fin, le monde du spectacle réinvente les partages. Aussi, faute de s'appliquer à un cadre de référence clairement distribué, certaines œuvres par moments déplacent l'ordre stable des catégorisations. Ne répondant pas aux attentes esthétiques définies par les critères anciens, elles apparaissent comme « impures[45] ». Face au trouble, comment juger ? Ici, les mots et les choses entrent en scène. C'est de la danse, du théâtre du cirque, etc., car les critiques le disent. Et

[45] Nathalie Heinich, « Esthétique, déception et mise en énigme : La beauté contre l'art contemporain », *Art présence*, octobre-novembre 1995, n° 16, p. 12-19.

pourquoi les critiques le disent-ils ? Parce que, ce sont des chorégraphes, des acteurs, des circassiens qui l'ont inventé et que, comme danseurs, acteurs, acrobates leur corps et leur raison perçoivent le monde par le filtre singulier de leur excellence et de leur expérience. Créant de la certitude dans un monde incertain, le verbe trace et retrace les limites. Par strates, il réinvente les partages. Cette logique du visible et de l'énonçable n'est pas sans rappeler *L'archéologie du savoir*[46] de Michel Foucault commenté de la plus belle des manières par Gilles Deleuze : des couches sédimentaires, « faites de choses et de mots, de voir et de parler, de visible et de dicible, de plages de visibilité et des champs de lisibilité[47] ». Entre le dire et le faire, les rapports restent intimes, car une époque ne préexiste pas aux énoncés qui l'expriment, ni aux visibilités qui la caractérisent. L'histoire des spectacles s'enrichit de ces thèses.

Il en est de même pour les lieux. Lorsqu'en 1999, Alain Buffard présente *Good boy* dans un théâtre, c'est de la danse, lorsqu'il joue cette œuvre dans une galerie ou un musée, c'est de la performance. Site géographique, le lieu offre le cadre mental à la réception de l'œuvre. Avec sa *Fontaine*, Marcel Duchamp avait, dès 1917, inauguré cette approche institutionnelle de l'art, théorisée par George Dickie, selon qui les œuvres d'art sont de l'art en raison de la place qu'elles occupent[1] : un musée, un théâtre, une galerie, etc. Mais qu'est-ce qu'un lieu sinon cet espace produit de l'histoire, chargé des apports du passé et porteur de présent, ce monde qui, riches de ses expériences et de ses références, propose un univers perceptif et donne sens à une œuvre ? « Il faut se

---

[46] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
[47] Gilles Deleuze, *Foucault*, 1986, Paris, Minuit, Reprise, 2004, p. 55.

souvenir, dit Pierre Legendre, que les institutions sont un phénomène de la vie[48]». Aussi, pourquoi refuserait-on à l'emprise des lieux ce que l'on accorde au sens commun pour dire ce qu'est l'art ?

Pour distribuer les disciplines artistiques, le monde d'avant la modernité portait son regard sur l'observation et la prise en compte du spectacle, du style ou du genre offert. Dans l'élaboration de classes homogènes, le *produit* servait de référence. La modernité renverse ce dessein. Vision du monde et processus créateur entrent alors en scène pour qualifier ce que le seul objet créé ne peut plus permettre. D'un trait de plume, Stanley Cavell en a fait la synthèse : « Mettant au premier plan son mode d'existence spécifique, un art moderniste semble ruiner absolument le concept de genre : ce qu'un peintre, un poète, un compositeur doit réaliser dans sa peinture, sa poésie, sa musique, ce n'est pas un paysage, un sonnet, une fugue, mais l'idée de son art en tant que tel[49]. » L'artiste moderne découvre que les bases physiques de son art ne sont ni stables, ni immuables. Pour lui, la tâche n'est plus alors de produire une œuvre typique de son art, mais d'explorer et d'inventer de nouveaux moyens d'expression dans son art.

2.3 Corps : brouillages postmodernes

Avec la postmodernité, l'artiste s'hybride. Au programme, cyborg, satyre, drag queen, ou transsexuel. Humain trop humain, il s'agit de montrer

---

[48] Pierre Legendre, *L'inestimable objet de la transmission. Essai sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985, p. 9.

[49] Stanley Cavell, *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*, 1971, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 147.

son nouveau corps. Artistes-mutants[50], selon l'expression de Bernard Lafargue, certains brouillent les partages. En 1991, Matthew Barney joue les satyres à la *Barbara Galdstone Gallery* et au *San Francisco Museum of Modern*. Harnaché de sangles et affublé de prothèses en silicone, il escalade les murs de la galerie pourvus de pitons. Dans *Third Hand* Stelarc, en 1981, se présente en cyborg en faisant se mouvoir, à l'aide des muscles du ventre et des jambes, une main artificielle fixée à l'avant-bras droit. Quant à Orlan, elle met en scène sa propre métamorphose physique, en pratiquant un « art charnel » pour créer « L'œuvre Orlan ». En 1993, au cours de la sixième opération, le chirurgien prépare le liposuceur puis incise les cuisses de l'artiste pour y introduire le tube biseauté. Ensuite, il administre à l'artiste des piqûres de dérivés de procaïne dans les lèvres et les pommettes et incise les joues pour y enfoncer un petit tube de verre qu'il agite fortement afin de le remplir de graisse qu'il transfère dans les arcades sourcilières[51]. Sur ce terrain, les danseurs ne sont pas en reste. Dans son spectacle éponyme, Jérôme Bel joue de l'ambiguïté: « Il y a cette scène où elle met ses cheveux sur sa tête et il devient femme, ensuite, elle place sa chevelure sous ses aisselles et ça le virilise. »[52] Où se trouve en nous la limite de l'Autre sexe ?

Magnifiant le statut ambigu des choses, ces approches mettent en tension, sans les anéantir pour autant, les préjugés monolithiques des postulats visant

---

[50] Bernard Lafargue, « Artistes-mutants à l'aube du XXe siècle », Lydie Pearl dir., *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129-156.

[51] Voir Bernard Lafargue, « Artistes-mutants à l'aube du XXe siècle », Lydie Pearl dir., *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129-156.

[52] Entretien avec Jérôme Bel, 12 juillet 2001.

l'univocité du sens. Ainsi, elles s'attaquent à la suprématie idéaliste des rationalismes qui, sans fin, cherchent à rendre le réel homogène. Déconstruisant les frontières d'univers bien circonscrit, elles se soustraient à l'autorité de la parole univoque pour en désigner les franges longtemps déniées. En jeu toujours, la déconstruction des modèles de pensée binaire : homme / femme ; art / non-art ; danse / non danse ; dedans / dehors ; jeune / vieux, etc. Animant le propos, ces porosités interpellent les rationalités décidant de la délimitation des voisinages. Qu'est-ce qu'un être en-soi ? Où se trouve la limite avec l'Autre ? Sous l'emprise de la déconstruction, le travail de la marge déploie ses re-marquages, prenant pour objet l'altérité et de la différence, il interroge la logique des partages.

Aimant déconstruire les caractéristiques identitaires, l'art du vingtième siècle a souvent mis à mal l'idée d'une séparation nette entre les choses. Critiquant le logos et faisant du rationalisme hérité des Lumières une cible privilégiée, depuis Marcel Duchamp au moins, il s'est plu à présenter l'aspect fictif des oppositions binaires. Dans ce mouvement, les artistes ont revisité les modes d'être de la corporéité. Lieu de l'inscription du monde, le corps a été soumis aux expérimentations les plus diverses. En amont constamment, une question mettant en scène l'ambivalence et l'ambiguïté : suis-je un homme, suis-je une femme ? Où se trouve en nous la limite de l'autre sexe ? Y a-t-il un âge pour être vieux ? Lequel et pourquoi ? Où se lovent en nous les rides du temps ? À l'image de Janus, la déconstruction ne peut-être que double. Deux faces toujours, l'une perméable à l'autre. De sa puissance symbolique, l'analyse des partages déjoue les cadres préétablis pour mettre le problème de la dissemblance au centre des débats. Réfutant toutes

les modélisations binaires du monde, certains artistes, situés à la frange de leur univers, revisitent sans cesse les questions d'identité et de pouvoir par le filtre de la culture. Selon Michel Foucault, derrière un apparat naturalisant, les politiques de la différence seraient avant tout, des constructions sociales instaurant des rapports de forces basés des savoirs normatifs. Dans la lignée de ses textes, *Cultural studies* et *Genders studies* ont exploré et développé ce travail sur les marges et les ambiguïtés pour analyser les problèmes des minorités.

À l'horizon de ces pratiques, l'espoir se lève de contrarier les discriminations en contaminant un peu plus les projets unificateurs et les surdéterminations normatives de nos sociétés hétérosexuelles et patriarcales. Dans leurs arts du brouillage, ces artistes mettent à distance les usages et les pouvoirs dominants. Inventant de nouvelles formes, ils déconstruisent les évidences pour mieux célébrer l'intensité de l'existence. Pratiquant l'écart et la différence, leurs œuvres, à même le corps, proposent au public d'autres clés d'intelligibilité.

Chapitre 3

Percevoir
L'œuvre / l'événement –spectacle

> *« À partir du moment où j'ai reconnu que mon expérience, justement en tant qu'elle est mienne m'ouvre à ce qui n'est pas moi, que je suis sensible au monde et à autrui, tous les êtres que la pensée objective posait à leur distance se rapprochent singulièrement de moi. Ou inversement, je reconnais mon affinité avec eux, je ne suis rien qu'un pouvoir de leur faire écho, de les comprendre, de leur répondre*[1]*. »*

1. Entre corps et raison

1.1 La nature impressive de l'expression

Mettant les sens en éveil, le spectacle s'insinue en nous, nous trouble et parfois nous plonge dans l'émoi. La voix de l'autre, bien sûr, touche et s'immisce dans les corps, mais pas seulement ! Observateur attentif de l'émergence de la danse moderne, John Martin en a fait état : « Le spectateur, d'une certaine façon, reproduit par une réaction kinesthésique dans

---

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 7e édition, 1966, p. 164-165.

son corps l'expérience du danseur ; si le danseur exécute un mouvement sans la motivation d'un élan intérieur, le spectateur n'éprouvera aucune réaction ». Les artistes jouent volontiers sur cette corde sensible : ici, Vsevolod Meyerhold, par ses exercices biomécaniques, veut faire naître des sensations singulières chez ses acteurs comme chez son public ; là, Eugenio Barba cherche à dilater « la perception cénesthésique du spectateur en édifiant une nouvelle architecture de tonus musculaire qui ne respecte pas l'économie et le fonctionnement du comportement quotidien[2] ».

Par le jeu des sens, œuvre et spectateur entrent en résonance. Au cours de la soirée, si la distance spectacle/spectateur invite à prendre du recul, à réfléchir *sur* l'événement, il symbolise aussi la condition particulière d'une intimité intensifiant l'instant présent. Dans l'éloignement, au cœur des sensations, le corps crée les modalités de cette union. Au bout du regard, et à même la « chair », il apporte autant qu'il reçoit, c'est pour cela qu'il reçoit ce qu'il reçoit. Vibrant dans la simultanéité, le perçu artistique niche dans ce mélange d'ambiguïté fait à la fois de proche et de lointain, de dehors et de dedans. En philosophe, Frédéric Paulhan résume la situation dès le début du XXe siècle : « L'art n'exprime pas ; il évoque. C'est pourquoi il est plus juste de parler, d'impression plutôt que d'expression (…) notre esprit entraîné par la vie des sensations, et son prolongement indéfini en nous, s'exalte ou se fortifie, s'affine ou s'élargit, se dilate ou se concentre (…)[3]. » Dans ce

---

[2] Eugenio Barba, « La fiction de la réalité », Odette Aslan dir., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994, p. 253.

[3] Frédéric Paulhan., « L'expression artistique de la Musique », in *Mercure de France*, juillet 1910, p. 385-408.

contexte, le spectateur semble reconstruire l'œuvre à sa mesure. Une « sorte de dynamogénie » stimule son esprit. Pour ce subjectivisme d'inspiration kantienne[4], l'accès à un réel absolu reste une utopie, car voir le spectacle n'est pas chercher un substitut verbal au visible pour le transformer en choses dites, ou en reflets idéïfiés. Se donnant à voir, à entendre, à sentir, l'art se saisit du dedans. Le jugement esthétique vibre sans cesse dans cette dialectique de l'impression et de l'expression[5].

Poursuivant cette filiation, mais explorant des champs théoriques fort différents, Henri Bergson[6], Marcel Jousse[7] ou encore Michel Bernard[8] ont analysé cette nature impressive de l'expression : « A ces profondeurs-là, l'homme est tout entier intuitivement envahi par le réel. Il est comme possédé par son envahisseur qu'il exprime et balance selon la structure de son organisme[9]. » En anthropologue, Jean-Marc Leveratto[10] a lui aussi fait du corps un instrument de mesure. Déjouant les doxas traditionnelles, il a mis en évidence comment, depuis le Romantisme, l'Esthétique avait ouvert une voie nouvelle en déplaçant aussi les regards vers le citoyen ordinaire pour en déchiffrer les émois et les passions. La hiérarchie entre experts et non-experts s'estompant, la compréhension de la

---

[4] Frédéric Paulhan a publié entre autres *Éléments de l'Esprit 1889* ; *Types intellectuels 1896* ; *Psychologie de l'Invention 1900*.

[5] Voir Roland Huesca, *Triomphes et scandales la Belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

[6] Henri Bergson, *Essais sur les Données immédiates de la Conscience*, Paris, PUF, 1927, 96eme édit., 1961, p. 12.

[7] Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, 1955, Paris, Gallimard, 1974, p. 56-57.

[8] Michel Bernard, *L'Expressivité du Corps*, Paris, Delarge, 1976, p. 62.

[9] Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, 1955, Paris, Gallimard, 1974, p. 55.

[10] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.

question de l'art tire ainsi aussi parti de l'expérience singulière des « gens ordinaires », de leur richesse et de leurs affects. Donnant la part belle à la « réverbération » de l'extérieur en nous, le spectacle (vivant) dévoile et mobilise toujours des savoirs particuliers et insolites nichés au creux des corps.

Mais quel rôle joue alors l'expérience dans ce rapport dialectique entre expression et impression ?

1.2 En être ou pas ?

Faut-il être danseur pour étudier la danse, homme de théâtre pour instruire les arts de la scène, gay ou lesbienne pour entamer une histoire de l'homosexualité, femme pour se lancer dans un récit sur la féminité ? Dans le milieu de la recherche, toute une tradition propose de développer des hypothèses à partir d'un vécu. Les exemples abondent : déjà, au début du XXe siècle, Wilhelm Dithey évoquait une « relation vitale »[11] entre le moi et les réalités analysées, une compréhension par transposition ; Michel de Certeau a lui aussi prôné l'articulation entre le dire et le faire[12] ; riche de sa théorie sur le sens pratique, Pierre Bourdieu[13] faisait travailler des pratiquants sur leurs pratiques ; et Antoine Prost recommandait d'établir une forme de complicité avec l'autre, accepter d'entrer dans sa personnalité, de voir avec son regard, de ressentir avec sa sensibilité[14]. Aujourd'hui encore, les adeptes du *New historicism* pensent qu'aucun progrès ne peut être réalisé au plan méthodologique sans une

---

[11] Wilhelm Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, 1910, trad. Sylvie Mesure, Paris, Cerf, 1988, p. 72.
[12] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 58.
[13] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
[14] Antoine Prost, *Douze leçons d'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 162.

totale immersion dans les usages[15] ; engagés sur ces mêmes cheminements de pensée, les chercheurs en *cultural studies* et *genders studies* aiment eux aussi construire leurs objets à partir des problèmes auxquels ils sont réellement confrontés. Ici et là, l'idée est de connaître de l'intérieur les pratiques étudiées pour identifier et sélectionner de façon optimale les éléments pertinents du réel afin de déployer au mieux les multiples analyses. L'expertise donnant sens à une forme de précompréhension, cette préfiguration du réel anticipe l'investigation et l'oriente bien souvent. Car le perceptible ne s'arrête jamais au pur visible ; sans cesse il construit, exhume, projette, s'ouvre et interprète.

Au cours du XXe siècle, les questions sur le rôle et le statut de l'expérience du sujet sur son activité perceptive n'ont cessé d'être posées. Venus d'horizons différents, bon nombre de travaux ont révélé combien la perception était avant tout un phénomène actif, un regard singulier porté par l'individu sur le monde. Car l'homme ne perçoit jamais le tout de la réalité ; engagé dans ses tâches il construit sans relâche *sa* réalité. Révélant la part active des phénomènes perceptifs, Maurice Merleau-Ponty ou encore Maurice Reuchlin avaient étudié ce qui aujourd'hui semble une évidence : « L'objet perçu est une construction, un ensemble d'informations sélectionnées et structurées en fonction de l'organisme impliqué activement dans une certaine situation[16]. » Philosophes ou psychologues, les auteurs ont montré que chaque percept dépend à la fois des perceptions antérieures déjà intériorisées par le sujet, mais aussi de ses attentes

---

[15] François Dosse, « L'histoire intellectuelle après le linguistic turn », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 318-341.
[16] Maurice Reuchlin, *Psychologie*, Paris, PUF, 2e éd. 1978, p. 81.

cognitives, affectives, perceptives…[17]. Dans ce contexte, si la corporéité joue un rôle dans l'étude et l'analyse des phénomènes, alors l'expertise du chercheur (acquise par expérience ou apprentissage[18]) influe sur l'observation des faits.

Ouvert sur l'instant, et riche de son vécu, chacun de nous ne cesse de vivre dans des mondes aussi identiques que dissemblables. Maurice Merleau-Ponty l'avait pressenti : « la perception extérieure et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte[19] ». Au pied d'une falaise un néophyte ou un grimpeur ne perçoivent pas la même surface, le marin ne voit pas la mer comme le baigneur, en montagne le guide lit le danger où le débutant ne voit que pure beauté : chevillé au corps, le perçu se lie intimement au vécu, à l'excellence corporelle et aux différents états du corps. Cet état de fait n'épargne pas bien sûr le monde du spectacle ; pour rendre compte d'une œuvre, le praticien ne décèle pas les mêmes indices que le simple amoureux de l'art. L'un et l'autre focalisent leurs regards de façon singulière. Octroyant un sens inédit au perçu, ils interprètent à leur mesure la vie des formes. Aussi, leurs rapports à l'œuvre ne peuvent être identiques.

Cependant, Paul Ricœur s'est élevé contre cette « prétendue méthode » de compréhension par

---

[17] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1945, p. 151. Remarquons que c'est sur cette base que l'herméneutique va développer deux de ces concepts les plus opératoires : « l'espace d'expérience » et « l'horizon d'attente ».

[18] Marie-Germaine Pêcheux, « L'Apprentissage perceptif : approches et concepts", *Psychologie Française*, 1-2, Tome 20, 1975, p. 25-33.

[19] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1945, p. 237

empathie. « Tout au plus un procédé heuristique », elle n'est, selon lui, ni suffisante, ni même nécessaire : « car il est possible d'expliquer en histoire sans comprendre par empathie[20]. » En un trait de plume et d'esprit, le philosophe rejoint une tradition visant à mettre à distance l'objet étudié. Pourquoi pas ! Il y a sûrement de mauvaises analyses défendues par des praticiens, et d'excellentes, soutenues par des non-praticiens[21]. Issus des coulisses de mai soixante-huit, les multiples « lieux de parole » partagent le monde et la pensée en autant de référents sensibles ; leurs diversités ne peuvent qu'enrichir les débats. Aux communautés de scientifiques et d'artistes d'en juger et d'en tirer les bénéfices éventuels. Enracinés dans des « Je » aux structures polymorphes et fondés sur de précieuses archives, les travaux des chercheurs tendent toujours à l'objectivation du monde, même si chaque démarche, aussi bien pensée soit-elle, présuppose une part de « subjectif ». À chacun d'en tirer parti. Aussi, laissons le dernier mot à Antoine Prost « (…) toutes les histoires sont bonnes à condition d'être bien faites[22] ».

2. L'œuvre : les bribes d'une chose

2.1 L'œuvre, la trace

Qu'est-ce que le passé d'un spectacle vivant ? L'énigme peut paraître minime. Cependant, Raymond Aron a pris soin de nous mettre en garde : « Il n'y a pas une réalité historique, toute faite avant la science, qu'il conviendrait simplement de reproduire avec

---

[20] Paul Ricœur, *Temps et récit 1 l'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, 1983, p. 206.

[21] Que l'on pense ici au travail de Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich, les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.

[22] Antoine Prost, *Douze leçons d'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 282.

fidélité[23]. » Mémoire et antériorité des œuvres ne peuvent être envisagées comme la reproduction de ce qui est réellement arrivé ; la réalité reste à jamais hors de portée pour l'historien du spectacle. Comme entité, ce qui a été ne peut être que postulé. Dans son « discours sur l'histoire », Roland Barthes l'avait déclaré avec force : « Le discours historique ne suit pas le réel, mais il ne fait que le signifier, ne cessant de répéter : c'est arrivé, sans que cette assertion puisse être jamais autre chose que l'envers signifié de toute la narration historique[24]. » Sur les chemins de la construction historique, connaître n'est pas reconnaître. Cependant, si le récit n'est pas la réalité passée, mais sa reconfiguration, sur quelle base opérer cette « re-description métaphorique[25] » de la mémoire par l'histoire, selon la formule de Paul Ricœur ?

Bien sûr, certaines pièces ont perduré, d'autres furent reconstruites après un oubli partiel ou total[26], jamais toutefois, elles ne sont ce qu'elles furent. Force et fragilité du vivant, elles ont lié leur présence originelle aux interprètes qui leur ont donné corps, à leur personnalité, à leur technique. Quelques-unes depuis se sont transformées, d'autres ont disparu, certaines ont été filmées, d'autres pas. Cependant, le point de vue de la caméra propose autre chose de l'œuvre ; il lui procure un nouveau mode d'existence, la dévoile autrement. Dans ce contexte, l'histoire du spectacle vivant ne peut-être que celle de ses traces.

---

[23] Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire, essai sur les limites de l'objectivité*, 1938, Paris, Gallimard, 16 éd., 1957, p. 120.
[24] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Social sciences information*, VI, 4, 1967, p. 65-75.
[25] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 366n.
[26] Millicent Hodson a reconstitué le *Sacre du printemps*. La première fut donnée le 10 septembre 1987 à Los Angeles.

Dans l'obscur du temps, ces dernières apportent leurs lumières. En elles, quelques pans du passé nous font signe. Récoltées, organisées, questionnées pour mieux les faire parler, ces diverses sources nous permettent de saisir comment les groupes humains représentent ou se représentent le monde alentour. Sous la visée du regard, les vestiges exhumés s'agencent. Par bribes et par strates, ils prennent sens. Dominique Kalifa a dressé l'inventaire de ces multiples ressources. Tour à tour, il a distingué « (…) les représentations matérielles et figurées (objet, images, imprimés, emblèmes, monuments, etc.) que l'on pourrait gagner à nommer plus simplement *figurations.* [27] ; celle des schèmes de perception, des catégories de saisie et d'appréhension du monde, que commandent en amont les systèmes sensoriels et qui s'ouvrent, en aval, sur l'océan des sensations, des sentiments, des émotions, des désirs, en bref, des *appréciations* ; celle enfin (…) des exhibitions ou les mises en scène de soi (ou de l'autre), par lesquelles les individus et les groupes se signifient socialement, politiquement, esthétiquement, et auxquelles il serait peut-être plus simple de réserver le terme de *représentations*. »[28] On pourrait adjoindre à cette typologie les témoignages, les narrations, les entretiens et les récits des témoins ou des acteurs d'une soirée : « L'acteur archive en lui ses anciens rôles, il les entretient, les rejoue, les compulse, les compare, les

---

[27] Dans l'univers du théâtre, certaines traces, comme les livrets de mises en scène, sont rares ou difficilement accessibles, cependant les textes « d'un Stanislavski, d'un Reinhardt, d'un Copeau, ou les cahiers de notes d'un Beckett sont de brillantes exceptions qui confirment la règle d'une production éphémère et sans trace. ». cf. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan,1996, p. 40.

[28] Dominique Kalifa, « L'histoire culturelle contre l'histoire sociale ? », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 75-85.

réfère à son expérience passée et présente (…) C'est là un tour de force que réalisent (…) les acteurs de Barba ou de Grotowski et d'autres créateurs ayant 'incorporé' sur une partition physique d'une extrême précision (celles, par exemple, de R. Wilson, M. Pearson, ou P. Bausch). Lors de démonstrations de travail, il n'est pas rare que ces acteurs reprennent quelques configurations de leurs grands rôles et ouvrent un regard sur les archives vivantes des œuvres auxquels ils ont participé, et dont ils offrent des fragments qui semblent arrachés aux tréfonds de la mémoire théâtrale. »[29] Toujours et encore, dans les plis et les replis de ces présents et de ces passés, il s'agit de découvrir la pensée qui anime ces masses documentaires pour reconstituer les diverses instances qui ont donné vie au spectacle[30]. Amenant à la « présence » un réel devenu invisible, les configurations de ces figures d'antan ne sont exemptes ni de sens ni de pertinence. « Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (…)[31] » professait Roland Barthes. Dévoilant ce qui se dérobait au regard et donnant corps aux réalités perdues des spectacles passés, l'étude des traces reste la voie sur laquelle s'engagent analyse et compréhension.

Par son caractère singulier, le spectacle vivant est exemplaire de cette « condition historique ». Étudiant les arts plastiques ou visuels, le chercheur peut voir les œuvres, les avoir presque « sous la main ». Leur matérialité lui permet de les scruter ou les contempler dans l'espace et la durée. Il tourne autour, parfois y entre, passe, revient, observe, avance, recule, prend de la distance. Et même si, comme l'affirme avec

---

[29] Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan,1996, p. 43.
[30] Voir le chapitre sur « Comprendre ».
[31] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Informations sur les sciences sociales*, VI-4, 1967, p. 65-75.

humour Daniel Arasse , le plus souvent « On n'y voit rien[32] », l'objet décrit se tient au bout du regard. Même relatives (car tributaires de l'éclairage, du mode d'exposition choisi ou encore des multiples restaurations) installations, tableaux ou autres sculptures restent avant tout de « réelles présences ». Pour le vivant, il en va tout autrement. Et si les bribes laissées par le passé nous font signe, l'histoire du spectacle ne peut être que l'étude raisonnée de ses survivances. C'est l'élan de ces présences exhumées qu'il convient alors de refigurer.

2.2 Une expérience du monde

Dans la très aristocratique France du XVIIe siècle, la cour présente, le 23 février 1653, le *Ballet de la Nuit*[33]. Offrant à la danse son corps et ses lettres de noblesse, elle place le Roi Soleil au zénith de son art. Tout de suite, l'élégance svelte de ce souverain de 15 ans impose un style. Un an plus tard, le monarque prête vie à Apollon, dieu solaire du Prologue des *Noces de Pélée et de Thétis*. Allure élégante, port majestueux, il force l'admiration. En poète, Isaac de Benserade lisse sa prose : « par sa grâce et sa danse (…), il était incomparable en tout ce qu'il entreprenait[34] ». Dans les théâtres et les bals, le paraître de Sa Majesté donne le *la*. À Versailles, Chambord ou Saint-Germain-en-Laye, la société de cour emboîte les pas de son roi. Fidèle et respectueuse, elle incorpore en l'imitant le corps du souverain. Collusion mystique entre l'humain et le divin, cette figure royale impose son expérience du

---

[32] Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Description*, Paris, Denoël, Folio essais, 2000.

[33] Ballet de cour en 4 parties et 45 entrées, chorégraphie Chancy, Mollier, Mazuel et Verpré. Musique Cambefort et Antoine Boesset.

[34] Cité par Marie-Françoise Christout, *Le ballet occidental naissances et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 28.

monde et offre à la danse une ascendance mythique. Au cœur des œuvres, cette transmutation d'une réalité charnelle, celle du roi, en une sphère idéelle engendre une esthétique et une éthique singulières où règnent symétrie, ordre, harmonie, équilibre des parties et virtuosité. L'incarnation de cette présence divine, biologiquement mortelle, mais symboliquement éternelle, assure à l'époque la longévité et la cohérence politique du royaume.

Donnant chair au réel, le spectacle propose une grille de perception efficace pour déchiffrer la société ; selon Gianni Vattimo : « Un monde historique, une société ou un groupe social reconnaissent les traits constitutifs de leur propre expérience du monde - par exemple, les critères secrets de distinction entre le vrai et le faux, le bien et le mal, etc. - dans l'œuvre d'art (…) dans son aspect d'exposition d'un monde [elle demeure] le lieu d'exhibition et d'intensification de l'appartenance au groupe[35]. » Installant son analyse dans le social, l'homme n'oublie pas de rester philosophe. Au problème de l'appartenance à un groupe, il ajoute celui de « l'exposition d'un monde » et convoque, par là même, le caractère « inaugural » de l'œuvre. C'est ce monde singulier et original qu'il faut tenter de comprendre et d'analyser pour fonder et étayer toute démonstration. On reconnaît ici la filiation du penseur italien avec les analyses développées par Martin Heidegger proposant de centrer les réflexions sur l'œuvre d'art pour, avant tout, l'appréhender dans sa dimension ontologique. On s'en souvient, sa conférence sur « l'Origine de l'œuvre d'art » avait déplacé les regards sur la création elle-même et non

[35] Gianni Vattimo, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, 1985, trad. C. Alunni, Paris, Seuil, 1987, p. 65-66.

sur l'*autoaffectation* d'un quelconque sujet percevant. N'étant *ni utile ni fonctionnel*, l'objet d'art peut dévoiler la vérité d'une chose ordinairement cachée par l'usage[36]. Ce dévoilement lui permet d'ouvrir un *monde*. Dans ce contexte, que représente ce « monde » ? Suivant la voie ouverte par Martin Heidegger, disons que ce monde n'est pas un libre assemblage de figures, de matières ou de mouvements, mais un ensemble de potentialités qu'offre une époque à une communauté humaine. En cherchant à le refigurer, à l'expliquer et à le comprendre, ce *monde* nous donne la possibilité de construire une histoire. Qu'on en juge !

Étudiant l'univers du théâtre et des fêtes sous la Révolution, Pierre Frantz a montré comment le lent procès de sécularisation de nos sociétés avait favorisé l'émergence de créations iconoclastes : « Un autre type de théâtre, d'une grande originalité, paraît directement lié à la fête : les comédies burlesques d'origine traditionnelle et carnavalesque se libèrent, surtout au moment le plus fort de la déchristianisation, à l'automne 1793, que l'on assiste à des mascarades, à des cortèges parodiques avec des ânes mitrés, des pourceaux couronnés, où 'la répugnance générale des hommes de la Révolution pour le déguisement paraît vaincue' (…) La déchristianisation conduit alors à une parodie qui inverse le contenu cérémoniel du théâtre en liturgie carnavalesque ; mais c'était là justement ce que l'Église de France avait toujours obscurément senti lorsqu'elle condamnait le théâtre. Charlatans, acteurs et prêtres sont semblables thaumaturges.[37] »

---

[36] Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », 1936, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1949, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, Tel, p. 13-98.

[37] Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 9-33.

L'œuvre comme monde donc, mais de quoi est-il constitué ? Avancé par Martin Heidegger, le concept de *terre*[38] peut guider la recherche. Lecteur attentif et exigeant du penseur allemand, Michel Haar en a analysé les quatre sens[39].

- Tout d'abord, la *terre* désigne les matériaux dont sont faites les créations. Dans le domaine des arts vivants, corps, texte, voix, couleurs, lumières et mise en scène représentent un premier sol. Au gré des époques, ces multiples facteurs émergent, perdent ou gagnent en intensité. Par exemple, annonçant la montée en puissance du sujet, l'invention de la mise en scène bouleversa le monde du théâtre à la fin du XIXe siècle.

- Puis, la *terre* évoque l'importance du site sur lequel l'objet d'art se présente. Jouer, danser ou faire une performance en plein air, dans la rue ou dans un théâtre n'a pas la même signification. Dans les années soixante, l'Amérique de la contestation envahira des lieux iconoclastes, telle la « Judson Church », pour se rebeller contre l'establishment et leurs espaces institutionnalisés.

- Ensuite, cette *terre* met en évidence comment l'œuvre, par contraste, fait apparaître autrement la nature, comment elle modifie son environnement. Que l'on songe aux productions d'Anna Halprin ou à celles des danseurs de la compagnie Bandaloop (où à même le corps, les artistes cherchent à retrouver en eux les liens les unissant au cosmos dans un esprit très « écologie profonde ») et le macrocosme prend un tour nouveau ! Dans l'univers du théâtre, Jean-Pierre Sarrazac a bien

---

[38] Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », 1949, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, p. 13-98.

[39] Michel Haar, *Le chant de la terre*, Paris, L'Herne, 1987, p. 122 sq. et 191 sq.

montré comment les différences de perception relative au milieu restaient tributaires d'un ensemble de représentations : « Le fonds commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la « nature » ; dans l'autre le « cosmos ». Fatum dont le tragique serait quelque peu relativisé par l'optimisme scientifique de l'école naturaliste et, au contraire, exalté par le pessimisme et les convictions schopenhaueriennes des symbolistes. La fatalité, chez les naturalistes, se manifeste dans un 'milieu' parfaitement circonscrit ; chez les symbolistes, elle irradie dans l'univers entier. »[40]

- Enfin, la *terre* possède la qualité de ce qui se dérobe sans fin, de ce qui reste voilé ; elle porte en elle une *réserve secrète* au cœur même de sa présentation. Selon Martin Heidegger, la pratique artistique témoigne de ce combat entre ce qui se montre et ce qui se cache, entre le voilé et le dévoilé. Pina Bausch était experte en la matière. Dans *Kontakthof* (1978), une danseuse marche en cercle sur la scène. Soudain, elle remet l'élastique de sa culotte puis réajuste la bretelle de sa robe. Geste de confort ? La suite déjoue cette évidence. La scène se répète, encore et encore. Puis, une à une, toutes les artistes de la compagnie investissent les mêmes gestuelles et le même espace. La multiplication du nombre des interprètes et l'effet de répétition transmuent un geste de confort en principe artistique. En agissant de la sorte, Pina Bausch propose une danse du référentiel perdu. Dans la lignée de l'expressionnisme allemand et du théâtre de

---

[40] Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 191-214.

l'absurde, elle met en scène des situations où les significations ordinaires, une fois présentées, se dérobent. Rendre étrange le familier, sans pour autant nous le rendre étranger : voilà le programme ! Sur scène, le mode d'existence du comportement finalisé par une action disparaît derrière sa fonction, du même geste, Pina Bausch le fait apparaître en tant que tel pour, d'un même élan, permettre à la fable se déployer dans un au-delà du sens. Au moment de la réception, l'œuvre déborde sa pure matérialité pour devenir un ensemble de possibilités d'existence et de tonalités affectives. Des signes sont certes transmis, mais sans référents clairement définis. Selon le mot d'Umberto Eco, l'art met en scène des « œuvres ouvertes »[41]. Évoquant sa pièce *Renate s'en va*, Pina Bausch a pu s'en réjouir : « On peut toujours voir l'inverse aussi... Que quelqu'un puisse voir de telle manière et quelqu'un d'autre d'une manière toute différente - c'est cela que je trouve bien[42]. »

Les œuvres sont à jamais insaturables : on ne peut jamais en épuiser le sens. Si « elles disent » en fonction des communautés culturelles qui les créent et les regardent, elles recèlent d'autres dires encore. Sans cesse, leurs mondes font naître de nouvelles sources de compréhension, sans cesse ils révèlent des modes de significations encore insoupçonnées.

3. L'événement : le spectacle comme dispositif

3.1 Le créateur ne crée pas de spectacle

Inscription dans un lieu précis et à une date donnée, rapport à soi et aux autres, le temps du

---

[41] Selon l'expression d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1962, Paris, Seuil, 1965.

[42] Raimund Hoghe, *Pina Bausch Histoires de théâtre dansé*, 1986, traduction D. Petit, Paris, L'Arche, 1987, p. 18.

spectacle vivant déborde sans cesse l'instant de la seule « création ». Une fois fixée, la vie des formes n'existe qu'en s'ouvrant sur la durée. Par exemple, loin de n'être qu'un simple rappel mnésique, qu'un échauffement préparatoire, le temps des « générales » et des « filages » fait partie de la qualité de l'œuvre. Installations des décors, réglage des lumières et du son, prises de marques, pour exister, pour « être » au mieux de sa « présence », le spectacle se déploie dans la singularité des multiples espaces-temps théâtraux. L'environnement n'est pas neutre. Donnant corps à l'œuvre, la matière, la structure ou la texture d'un objet[43], d'un costume ou d'un décor, etc., leurs formes, leurs couleurs, leurs volumes, leurs luminosités restent autant de paramètres (parfois non maîtrisables en leur totalité) qui influent sur le spectacle et lui donnent corps. Il en est de même pour l'agencement des différents espaces (scéniques) entre eux[44]. Par leur disposition, ils organisent et façonnent le jeu des artistes tout comme la perception du public. Dans ce contexte, le spectacle se tient en partie hors de la volonté de l'auteur. L'heure est au dispositif.

Penché sur le livre, Roger Chartier a jeté les bases de ce type d'historiographie accordant toute leur place aux dispositifs : « les auteurs n'écrivent pas de livres, non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objets imprimés[45]. » Au-delà des mots, la matérialité de l'ouvrage contribue pleinement à

---

[43] Éliane Vurpillot, « Introduction à l'étude du rôle des déterminants perceptifs dans l'organisation spatiale », *Cahier de psychologie*, Vol. 14, n° 4, 1971, p. 317-323.

[44] François Bresson, « La place des processus de décision dans l'activité perceptive », *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 60, 1963, p. 37-61.

[45] Roger Chartier, *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 81.

façonner les anticipations du lecteur vis-à-vis du texte et à appeler des publics nouveaux ou des usages inédits[46]. Par sa nature, le spectacle vivant exemplifie ce type d'analyse qui volontiers déjoue les usages. Dès lors, que voit-on lorsque l'on regarde ? L'œuvre d'un créateur ? Une chorégraphie ? Une pièce de théâtre ? Un acteur ? Un performeur ? Un danseur ? Ici, le doute apparaît, car « l'œuvre », le plus souvent, émerge d'un travail collectif. Chorégraphes, danseurs, acteurs, metteurs en scène, scénographes, peintres, musiciens, plasticiens, etc. [47], collaborent à la réalisation d'une pièce. Or, si l'ouvrage est commun, qui est l'auteur ? À qui appartient l'œuvre ?

Loin des évidences premières, ces multiples interrogations permettent de construire une histoire, de l'écrire en portant le regard sur ces « mondes de l'art » chers à Howard S. Becker[48]. Patrice Pavis a jeté ses lumières sur cette complexité : « Aussi, la profession d'éclairagiste s'est-elle imposée après l'expérience du théâtre populaire de Vilar, et les éclairagistes assistent le metteur en scène dès la première lecture et la répétition de l'œuvre. Pour un spectateur 'moyen', il ne peut être question de se tenir au courant des prouesses technologiques. (…) La lumière est responsable du confort ou de l'inconfort de l'écoute, de la compréhension plus ou moins rationnelle d'un événement. Lorsque au plein-feu

---

[46] Roger Chartier, *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 81.

[47] Créateur, artiste, chorégraphe, auteur : l'emploi et le sens de ces mots fluctuent au gré des époques. Ces glissements sémantiques et ces itinéraires nous renseignent sur les représentations et les évolutions dans l'univers du spectacle vivant. Ils nous informent sur la situation des artistes et sur les enjeux et les luttes de pouvoir traversant et dynamisant ce champ de pratique.

[48] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, 1982, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Champs Flammarion, 1988, 379 p.

brechtien ou vilarien succède le clair-obscur d'un Chéreau ou d'un André Engel, c'est que la vision du monde s'est assombrie. Lorsqu'un Strehler (et son éclairagiste Guido Baroni) réussit à concilier la lumière blanche et brechtienne d'une dramaturgie qui n'a rien à cacher, avec la lumière sensuelle et méridionale d'une peinture de la Renaissance italienne, il réalise un compromis unique entre rationalité et subjectivité[49]. » Car le spectacle, c'est aussi la lumière ! À la Belle époque, Loie Fuller avait compris l'intérêt de ces dispositifs permettant à la « Fée électricité » de briller de ses mille feux dans l'obscurité des salles de gala. Diffractant les ambiances, miroirs et pampilles multipliaient les effets. Cependant, l'époque étant encore dépourvue de moyens techniques pouvant automatiser les combinaisons lumineuses des nombreux projecteurs, la danseuse était obligée, durant la représentation, « de conduire à la voix, voire par des coups de talons, les électriciens qui réalisent le ballet lumineux[50] ».

3.2 « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux[51] »

Le public participe activement à l'événement spectacle. Étudiant les activités théâtrales et festives sous la Révolution, Pierre Frantz a montré comment le peuple jouait toute sa part dans l'élaboration d'une soirée : « Constatons que partout – témoignages et rapports de police convergent – le public est intervenu activement, réalisant de véritables coups de force

---

[49] Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 176 et 178.

[50] Françoise Le Coz « Loïe Fuller et la danse », Loïe *Fuller danseuse de l'art nouveau*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 35-41.

[51] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs / Flammarion, 1994, p. 247.

sémantiques. Véritable censeur, il peut, par son chahut, empêcher une représentation et imposer une autre pièce (ainsi lorsqu'il obligea les Comédiens-Français à jouer Charles IX, une tragédie où Chenier dénonçait la faiblesse de ce roi et la collusion de la monarchie avec le fanatisme) ; par ses applaudissements ou ses sifflets, il crée des allusions qui avaient échappé souvent aux détenteurs du discours scénique.[52] » Même les jours de la semaine se révèlent significatifs : dans *Le Temps*, Francisque Sarcey ne cesse de s'en plaindre : à la Comédie Française, le public du mardi semble peu réceptif : « On m'a conté – car je n'y étais pas – que la comédie des Corbeaux (avait été outrageusement sifflée, et cela, de parti pris, dès le premier acte (…) », avant de déplorer : « Au Théâtre-Français, je sens comme un grand écœurement à voir qu'on jette le théâtre en pâture à tout ce monde qui fait du genre (…) Mais c'est justement le public qui se croit et se dit le public parisien par excellence, c'est celui-là qui témoigne de la même étroitesse d'esprit, de la même énergie de préjugés, tranchons le mot : de la même sottise[53]. » À la différence du cinéma, sans cesse projeté, l'acteur est intensément présent à son public. Chaque soirée, il ressent la singularité d'une atmosphère, une valeur d'ambiance qui marque son jeu. Par la qualité de son écoute, le public influe sur les performances de l'interprète. Pour évoquer cette situation, Louis Jouvet parlait de la mise en tension d'un « champ magnétique » entre l'acteur et le spectateur. Qu'il se brise, et l'action théâtrale « devient

---

[52] Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », Jacqueline de Jomaron, (dir.), Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours, Paris, Armand Colin, 1989, p. 9-33.

[53] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 1 janvier 1883.

dérisoire, absurde[54] ». Silence, brouhaha, portent la pièce et, de fait, participe de l'œuvre.

Dès 1957, Marcel Duchamp pensait que le spectateur établissait le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes. Par là, il ajoutait sa propre contribution au processus créatif[55] : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux[56]. » Les approches postmodernes du spectacle vivant ont donné une grande ampleur à cette vue de l'art et de la réception. À l'image de l'expérience cinématographique obligeant intuitivement le public à combler les espaces-temps absents, à construire du continu dans un univers où règnent les brisures du montage, le public des théâtres est parfois invité à tisser des liens, à emplir les vides. Anne Monfort en a dit l'essentiel : « Comme une réponse à un monde de plus en plus fictionnalisé et dramatisé, les formes de théâtre contemporain repensent la question du réel et du fictionnel, laissant libre champ au spectateur de concevoir le drame qui n'a pas lieu sur le plateau. Fréquemment, ce sont précisément des actes isolés qui sont présentés au public – c'est du reste le principe de la performance ou de la dramaturgie visuelle. Comme dans le nouveau roman où le narrateur reconstruit et réinvente à partir d'une scène unique qui lui est présentée, le spectateur s'interroge sur l'avant et l'après et complète l'image fictionnelle de lui-même. La sensitivité de l'action lui ouvre une réalité autre, située à la fois au-delà du monde réel et d'un deuxième monde qui serait une

---

[54] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, I*, L'École, POL, 1994, p. 123.
[55] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs / Flammarion, 1994, p.189.
[56] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs / Flammarion, 1994, p. 247.

reproduction close sur elle-même du premier. Alors que les deux héritiers du théâtre postdramatique semblent très différents d'un point de vue formel, tous deux convergent dans les jeux qu'ils engagent sur les différents degrés de réel[57]. »

Sans réel début ni fin, juxtaposant des images à la manière des propositions de Bob Wilson ou de Robert Lepage, bon nombre d'œuvres dites postmodernes invitent le public à combler les zones laissées vides. Laissant libre court aux imaginaires les plus divers, la fiction théâtrale se joue alors aussi au rythme de ces intervalles d'espaces et de temps.

3.3 À chaque lieu ses attentes

Le choix d'un lieu n'est pas innocent. Il confère au spectacle son prestige, anticipe de sa qualité. Plus qu'un simple édifice, le théâtre fournit un cadre mental à l'accueil d'une œuvre. Par sa majesté ou sa sobriété, l'architecture impose son style et prescrit un état de conscience à ses occupants. Le site consigne un genre de loisirs bien défini dans le tissu urbain. Le spectateur décide de sa soirée en fonction des quartiers de la ville qu'il connaît et qu'il préfère. L'endroit, par sa position géographique, par son éclat ou sa vétusté, par le type de population qui y demeure, imprime déjà sa marque au spectacle. La conception d'une salle correspond à une façon d'envisager le spectacle, et de prendre en compte la manière dont le public se le représente. L'isolement ou la proximité au regard d'autres lieux théâtraux, l'utilisation du luxe ou du confort, les soucis d'hygiène et de sécurité, l'atmosphère de recueillement, le goût pour l'ailleurs, etc., indiquent un

---

[57] **Anne** Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, 3 | 2009, http://trajectoires.revues.org/index392.html.

changement dans l'attention apportée aux spectacles vivants, dans la façon de le vivre, de le proposer et de le diffuser.

1972, Trisha Brown propose *Walking on the Wall.* Ses interprètes déambulent sur les murs du *Whitney Museum of American Art* de New York. Une nouvelle fois, ils déjouent les forces de l'attraction terrestre. Cordes, poulies, rails, câbles, harnais d'escalade, etc., tout un dispositif permet aux danseurs de créer l'illusion. Analyste attentive de son temps, Sally Banes, fait part de ses impressions : « Ils ne jouent pas à Batman. On a plutôt l'impression d'être soi-même sur un bâtiment élevé, en train de regarder arpenter le trottoir en bas de l'immeuble[58]. » Semblant renverser l'horizon, l'œuvre induit un décentrement des repères. Chaque déplacement proposé annihile les données objectives du haut et du bas. D'où le trouble, car inéluctablement le parterre reconstruit la scène à sa mesure. Au bout du regard, l'illusion d'optique impose une évidence : le percept n'est en rien assimilable à une photographie de l'objet physique ; on ne saurait le réduire à la seule image rétinienne.

Autre temps, autres usages. Voici Aix en Provence, Bernard Menaut présente dans des espaces symboliques de l'agglomération ses *Nouvelles Perturbations chorégraphiques* : « Le passant le moins au courant du festival constate au moins que la danse sait se glisser où on ne l'attend pas forcément. D'autres parlent d'élucubrations[59]. » Danseur chevronné, Bernard Menaut aime sortir des sentiers battus. Danse contact, travail sur la voix, tai-chi, yoga, etc., son

---

[58] Sally Banes, *Terpsichore en baskets post-modern dance*, 1977, trad. Denise Luccioni, Paris, Chiron Centre national de la danse, 2002, p. 128.

[59] Marie-Christine Vernay, « La danse s'aixtériorise », *Libération*, 30 juillet 2004.

parcours hétéroclite l'avait préparé à flâner sur ces chemins de traverse. La ville nourrit son imaginaire. Du solo au quintet, trois interprètes et deux musiciens se partagent, 7 jours durant, 25 moments de danse de 5 à 20 minutes sur 17 lieux différents : librairies, papeteries, restaurants, brasseries, commerces, terrasses d'appartements, stands en plein air, brocanteur, boutique de vêtements, magasin de décoration, bus et gare TGV. Personnages caméléons, ces artistes se glissent dans différents trajets de vie. Avec poésie, ils proposent, au cœur de leurs improvisations, de multiples *points de vue* sur la ville. Les voici serveurs dans un bar, clients d'un supermarché, en attente d'un train, vendeurs au marché, boutiquiers chez un antiquaire ou commerçants de bougies et d'encens. Ailleurs, certains petits-déjeuners virent à la danse ; plus loin, à portée de jumelles, des couples se font et se défont. Çà et là, en ces terres de villégiatures, le festival expose ses « Éclats de danse dans la ville[60] ».

Ces approches ébranlent le système des représentations classiques de l'art, des arts. « Installations », arts de la rue, performances *in situ* bousculent les usages. Leurs modes d'existence réinventent les façons de créer et de contempler. L'espace de l'information et son monde d'images et d'écrans bouleversent aussi la donne. Comme l'a montré Gérard Monnier, à présent, la distinction public/privé n'a plus le sens ancien d'une répartition entre deux types d'espace juridique[61]. Même si l'ordre ancien continue de coexister, le près et le loin, le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs, l'actuel et le

[60] Programme Danse à Aix, juillet/août 2004.

[61] Gérard Monnier, « Histoire des arts et typologie », Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 407-423.

virtuel ne convoquent plus les mêmes structures de sens.

Aussi, au-delà de la simple étude de l'œuvre, l'histoire des pratiques artistiques doit tenter d'évaluer au mieux les conditions sociales de leur production par l'analyse de leur lieu de diffusion.

Chapitre 4

Comprendre l'événement-spectacle

« L'œuvre d'art est à la fois une libre création personnelle qui veut être envisagée dans la singularité et l'autonomie de sa valeur, et une formation profondément enracinée dans un terrain social qui en conditionne non seulement l'origine et le sens, mais aussi la genèse et la portée[1]. »

1. Spectacles et sociétés

1.1 Sortir l'œuvre-spectacle de son isolement

Loin de toute réminiscence romantique caractérisant dans les milieux culturels et artistiques les attraits de « l'art pour l'art » (très en vogue au XIXe siècle[2]), comment tisser des relations entre l'œuvre-spectacle et la société ? D'emblée, l'affaire semble délicate, car ni comparables ni équivalentes, ces deux entités n'embrassent pas les mêmes niveaux de réalité.

---

[1] Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, 1966, trad.. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p.47.

[2] Mouvement défendu par Théophile Gautier, Charles Baudelaire, et Gustave Flaubert.

A priori, la notion de société englobant forcément celle d'objets de l'art, la tentation est grande d'envisager le spectacle vivant d'un point de vue strictement social et historique. Cependant, Luigi Pareyson[3] l'a montré, ce type d'analyses méconnaît trop l'importance spécifiquement artistique de l'événement considéré. « Extérieur » aux créations, il occulte les diverses modalités de l'acte de créer et néglige les multiples propriétés constituant l'œuvre-spectacle elle-même.

Peaufinant son esthétique de la réception, Hans Robert Jauss a développé une thèse identique au cours de ses travaux portant sur la littérature. Selon lui, ne pouvant mettre en lumière que des déterminismes extrinsèques au donné artistique, le principe d'explication purement causal ne saurait suffire. Par force, ce type d'approche conduit au développement excessif de l'étude des sources et réduit le problème de la spécificité des œuvres à la simple mise en faisceau « d'influences » multipliables à l'infini[4]. Dans ce cas, la recherche fait entrer la manifestation de l'œuvre-spectacle dans une collection de critères formalisés par des données sociohistoriques. L'art et ses objets restent sous le joug d'un réseau de forces qui les dépassent.

En réaction à cette hégémonie du regard essentiellement historicisant et socialisant, certaines thèses ont fait la part belle à l'histoire de l'Esprit en tentant de débusquer la « cohérence de l'univers poétique dans la récurrence d'idées et de motifs transtemporels (…)[5] ». Selon Hans Robert Jauss, ce

---

[3] Luigi Pareyson, *Conversations sur l'Esthétique*, 1966, trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 48.

[4] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 32.

[5] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 32.

modèle souffre d'insuffisances, car « découvrir une permanence à travers ce qui ne cesse de changer dispense de faire un effort de compréhension historique[6]. » En tant que choses, les œuvres de l'art se transforment, se font écho, se positionnent les autres au regard des autres ; même sur une diachronie très courte, elles entrent en résonnance. De ces relations naissent de nouvelles façons de concevoir la création, mais aussi de la percevoir. Car sans cesse le monde de l'art produit différentes couches de sens. C'est aussi ce qu'il faut saisir et étudier.

Aussi, évitons de construire une Histoire qui ne donnerait à l'art qu'un statut de simple reflet ; gardons-nous d'échafauder une esthétique qui, cherchant dans les œuvres une permanence transhistorique, neutraliserait l'inscription réelle de l'art dans la société. Comment ? En se tournant résolument *en premier lieu* vers les modes d'existence de l'œuvre-spectacle, plus que vers les cadres et contextes qui l'entourent. L'idée vient alors de circonscrire les rapports entre l'histoire et le spectacle vivant sans dépouiller celui-ci de ses caractéristiques esthétiques, sans négliger ses singularités et ses évolutions. Ici, il s'agit de saisir l'œuvre-spectacle (cette virtualité qui, au cœur de la soirée, s'actualise au cours de la représentation) en tant qu'événement chargé d'un sens historique fait d'étapes, de brisures et de métamorphoses successives. Pour cela, cherchons à expliquer, pour mieux comprendre, ce que ces événements-spectacles traduisent et ce qu'ils révèlent, ce qu'ils sont et ce qu'ils déclenchent. Dès lors, le problème se déplace. Les matrices sociologiques ou historiques ne conditionnent plus les catégories

---

[6] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 32.

esthétiques, mais ces dernières cherchent à s'élargir jusqu'à contenir le caractère social et historique de l'art. Ici, la mise en scène des liens unissant l'œuvre-spectacle au social guide les pas du chercheur[7].

Dans ce contexte, une analytique de la création[8] dévoile aussi les caractéristiques singulières qui permettent d'apprécier et de comprendre les jugements positifs ou négatifs du public. Tributaires d'une époque, ces invitations à s'émouvoir ou à penser révèlent l'ordre (ou les désordres) du goût de la communauté étudiée. Ainsi, dans la lignée des principes défendus par Jean Duvignaud[9] ou de Pierre Francastel[10], cette façon d'écrire et de penser l'art considère l'événement artistique comme un événement en soi, porteur de règles opératoires, ayant émergé de conditions sociales favorables. Ce sont précisément ces règles qu'il convient de construire (ou de retrouver) en exhumant les acquis préalables sur lesquels elles s'érigent. Percevons et examinons les buts qui les animent afin de mieux comprendre la conscience esthétique, historiquement et socialement organisée que ces univers représentent.

C'est dans cet univers que se déploient également les analyses de Luigi Pareyson[11]. Selon le chef de file de l'école de Turin[12], les conditions et les

---

[7] Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 1960, trad. É Sacre, Paris, Seuil, 1976, p. 131 sq.

[8] Et de ses modes d'existence.

[9] Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, 588 p.

[10] Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1970.

[11] Luigi Pareyson, *Conversations sur l'Esthétique*, 1966, trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 49.

[12] Le chef de file de cette école (dont les représentants les plus connus en France restent Umberto Eco et Gianni Vattimo) est Luigi

buts sociaux de l'art ne trouvent leur « réalisation vivante » que dans l'activité créatrice de l'artiste. Parallèlement, l'œuvre-spectacle n'obtient son « expansion vitale » que dans le public qu'elle gagne. Pour autant, il ne suffit pas d'analyser le monde de l'art à partir d'un auteur pouvant, à sa convenance, s'installer dans ce monde-ci ou ce monde-là. Analysons-le « depuis l'œuvre, et surtout depuis l'être qui se manifeste en elle, et qui peut aussi cesser de s'y manifester, modifiant ainsi « le monde qu'il éclaire »[13].

Dès lors, comprendre sera d'une part faire apparaître des constructions dévoilant les objets esthétiques en tant que tels, et, d'autre part, trouver dans les œuvres-spectacles elles-mêmes les significations artistiques ou les usages sociaux afférents. Car, dans cet univers de pensée, conjonctures et contextes portent en eux les conditions de l'apparaître.

1.2 L'événement : une « métaphore épistémologique[14] »

Résumons et poursuivons. Dans un univers théorique où Histoire et Esthétique trouvent un terrain d'entente, chaque manifestation de l'art condense les lignes de force des contextes qui la font naître, et dans lesquels elle prend la place qui lui revient en fonction du statut que les spectateurs lui accordent à un moment historique donné. Par cette place et ce statut, l'œuvre-spectacle conforte ou bouscule le monde dans lequel elle s'inscrit en scellant ou en fondant les

---

Pareyson. Son approche sur la « Théorie de la Formativité » sera ici précieuse.

[13] Max Marcuzzi, « Heidegger », *Gradus philosophique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 282-301.

[14] Umberto Éco, *L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

attentes et les aspirations du public à qui elle s'adresse. Concevoir la recherche sur ces hypothèses de travail, c'est alors comprendre la société dans une dynamique où chaque mise en scène artistique joue un rôle important dans les instants mêmes de la vie quotidienne. Car chaque spectacle convoque peu ou prou la reconnaissance consensuelle de traits artistiques acceptés, ou au moins discutés, par une fraction du corps social[15]. Bravos, lazzi, indifférence ou silences, chaque comportement cautionne, renforce ou crée un système d'appartenance à des microsociétés en sécrétant et en valorisant us et coutumes.

À ce moment, selon la formule d'Umberto Eco, l'œuvre d'art devient « une métaphore épistémologique[16] » indiquant la manière dont une culture produit, conçoit et envisage la réalité représentée à un stade donné de son développement. Étudiant la vie d'Antonin Artaud, Françoise de Méredieu a brossé le tableau de la France intellectuelle et artiste du début du XXe siècle[17] ; le symbolisme, l'art nouveau, la fée électricité, etc., permirent à Giovanni Lista de dresser un tableau convainquant de Loïe Fuller comme « Danseuse de la Belle époque[18] » ; aux éditions Complexe, la collection « Le théâtre en question » dirigée par Chantal Meyer-Plantureux se proposait d'inscrire et de penser le théâtre dans un ensemble beaucoup plus large : celui de l'histoire

---

[15] En insistant sur la nécessaire relation entre l'auteur, l'œuvre et la société Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, a jeté les bases d'une telle approche.

[16] Umberto Éco, *L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

[17] Françoise de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.

[18] Giovanni Lista, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle époque*, Paris, Stock Éditions d'art Somogy, 1994, 677 p.

politique de la France. De son côté, Patrice Pavis, analysant les rapports entre passé et présent a abordé l'activité théâtrale en la situant à la croisée des cultures[19]. L'occasion pour lui d'exhumer la diversité des usages entre texte et mise en scène à la fois dans leur historicité et dans leur actualité, etc.

Tisser des liens donc, pour sortir les œuvres de l'isolement dans lequel en une veine romantique la conscience esthétique le plonge parfois. Cependant, comment saisir et analyser les multiples influences pouvant coexister au cœur de la soirée ? Dans quelle mesure s'intègrent-elles les unes aux autres ? Sur quelles règles fonctionnent les créations ? Comment caractériser chaque évolution ? Et que dire des émotions collectives suscitées par les spectacles mis en scènes ? ... Comment opérer ? Le chercheur dispose-t-il à loisir du réel ? Non bien sûr ! Ici, il s'agit de faire de chaque acte, de chaque moment spectaculaire exhumé un « événement » de société digne d'intérêt, une « métaphore » ayant valeur d'exemple. En ces lieux, par bribes et par strates, l'étude organise le sens d'une histoire dont elle explique les cohérences et les instants, dont elle saisit les modes d'existence, dont elle comprend ce qui leur donne vie sur le plan artistique comme sur le plan social.

Patrice Pavis a résumé la situation : « (…) on tentera d'orienter le lecteur du texte comme un constant va-et-vient entre l'autoréférentialité (la forme autonome et nouvelle du texte) et la référence au texte social, à ce qui, tout en étant discours extérieur au texte, n'en est pas moins indispensable à son

[19] Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, 228 p.

déchiffrement[20]. » C'est ce qu'il faut tenter de mettre en œuvre à présent.

2. Représenter / re-figurer

2.1 *Représentation-suppléance*[21]

Peut-on parler d'accès à l'œuvre-spectacle, dès lors que le travail s'ébauche en partie sur des fragments épars ? À l'occasion, Hans Georg Gadamer a lancé le concept de représentation-suppléance[22]. Loin de s'identifier à l'incarnation d'un réel par nature inaccessible, ces mises en scène du monde (ici le spectacle vivant) permettent au passé de se présenter à nouveau. Cependant, pour être « fidèle », la reconstruction doit porter en elle l'écho de la création. Elle doit chercher à entrer en résonance avec elle. La tâche est délicate, car un récit ne ressemble pas à l'événement qu'il raconte ; cela a été assez dit par les narrativistes les plus convaincants. Représentation du réel, il refigure. Le problème reste alors celui de l'adéquation de l'écrit à un réel présumé. Croisant la route de Michel de Certeau, Paul Ricœur a proposé le concept de « Lieutenance » où le passé « tel que » se révèle par l'image présente d'une chose absente. Selon le philosophe, la tâche consiste alors à montrer « l'avoir été » à travers l'inéluctable évidence de l'absence : celle du « n'être plus »[23].

---

[20] Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, 1982, Lille, Septentrion, 2007, p. 405.
[21] Selon la terminologie employée par Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Vrin, 1960, p. 68
[22] Selon la terminologie employée par Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Vrin, 1960, p. 68
[23] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 367.

Ce rapport particulier aux traces engage la recherche sur les chemins de l'interprétation. Suivons-les, en les prenant comme tels. Ne pouvant saisir le passé, donnons procuration aux défunts ou aux absents ; à l'aide des archives, convoquons la mémoire. Mettons-nous à l'écoute des récits, des témoignages, des images et des objets laissés. Cet ensemble fragile fait d'impressions multiples, bavardes et lacunaires révèle en partie le temps de la représentation. Les façons de parler ne sont pas innocentes. Exprimé par un locuteur, individuel ou collectif, un énoncé est destiné à trouver un retentissement chez les lecteurs ou les auditeurs qui ont peut-être assisté à l'événement. Formulée en une langue commune, cette *parole* singulière définit l'espace des discours possibles, à un moment donné et pour un groupe donné. Réception et création se mêlent aussi dans le langage. C'est ce qu'il faut tenter de re-figurer. À l'aide de documents d'archives, efforçons-nous de restituer la dynamique de ce « vivant » disparu afin de mieux dévoiler le mode d'existence de ces œuvres-spectacles passées

Et déjà, journalistes, hommes de lettres et artistes exposent leurs propos comme autant de faits. Leurs discours, mais aussi les photographies, les reproductions, les objets et autres accessoires représentent autant de témoignages où un réel prend place. Faisons confiance aux mots, aux récits, aux images ; épions les dires et les non-dits, attardons-nous sur les comportements, les émotions, les parades ostentatoires, la distribution des lieux, etc. Pour cela, la presse, ses textes, son iconographie, ses caricatures, etc., représente un observatoire privilégié. Dans son étude sur le spectacle vivant, Christine Carrère-Saucède a tiré grand parti de ce type de source : « L'étude de la vie théâtrale au XIXe siècle se fonde sur le dépouillement systématique des documents

d'archives générés par la surveillance à laquelle il était soumis de 1806 à 1864. Les témoignages les plus intéressants sur les spectacles des bourgs se lisent dans les journaux : la presse livre inlassablement des descriptions de salles, décors, costumes et mises en scène. Troupes et répertoires sont détaillés. Alors que les documents d'archives évoquent le public qu'en cas de comportement extraordinaire, la presse informe sur sa composition, son attitude, et sur le prix des places. Outre le fait qu'elle permet une meilleure connaissance de la matérialité des spectacles, la lecture des journaux renseigne sur les difficultés financières des directeurs. Enfin, la lecture de la presse est essentielle à la connaissance des petits spectacles de curiosités qui parcouraient la province. Les chroniques théâtrales se font aussi l'écho des valeurs et des pratiques de la société provinciale du XIXe siècle[24]. »

Plus que la réalité de la chose en elle-même, reconstruisons le mouvement et la dynamique qui la domine, tentons de ressusciter les modalités d'être qu'elle présente. Bien sûr, l'indigence relative des sources ne facilite pas la tâche du chercheur. Cependant, le langage ne peut pas ne pas signifier. Dans son ouvrage *L' expressivité du corps* le philosophe Michel Bernard a mis en lumière le fait suivant : « l'expressivité corporelle est non seulement l'objet de discours et même de multiples discours, mais n'acquiert son sens qu'au sein et par la médiation de ces discours. La volonté de parler et d'écrire sur l'expression corporelle n'est pas une fantaisie (…) mais la seule façon de la signifier[25]. » C'est là qu'il est

[24] Christine Carrère-Saucède, « L'apport de la presse à l'histoire du théâtre en province au XIXème siècle », *Semen*, 25, Le discours de presse au dix-neuvième siècle : pratiques socio-discursives émergentes, 2008, mis en ligne le 22 février 2009.
[25] Michel Bernard, *L'expressivité du corps*, Paris, Delage, 1976, p. 217.

possible de capter ce qui se passe ; travailler à l'envers, remonter les traces, s'installer dans le monde déjà élaboré des mots, des choses et des représentations pour saisir l'événement artistique et ce qui l'entoure. À côté de ces chroniques, l'iconographie disponible se révèle précieuse, tout comme les reconstitutions ou les reproductions des œuvres-spectacles analysées. Et déjà, les sources orientent les regards[26] :

- autour de la scène, l'étude des publics semble essentielle. Sa composition, ses réactions, ses émotions, ses façons d'être ou de se vêtir dévoilent bien sûr ses goûts, mais révèlent aussi des types de sociabilité. Au début du XXe siècle, les « soiristes », spécialisés dans la narration de la soirée, énumèrent parfois avec force détails la présence des personnalités lors des premières. L'organisation du spectacle, sa médiatisation, l'architecture des théâtres, leur situation

[26] C'est la profusion des écrits, des images (photographies, films, vidéo…) et des documents « sur » qu'il faut dégager et interroger afin de comprendre les modes de création et les logiques de réception perçues au cœur d'une soirée. Et même si, en la matière, il n'y a pas de règles, de consensus scripturaux entre les auteurs pour retracer l'aventure d'un spectacle vivant, il suffit de considérer cette absence comme un écueil à surmonter en s'ouvrant à « l'altérité du texte » et de l'image. Dans cet univers, les difficultés ne manquent pas de surgir : bien souvent, les traces relatives aux décors se présentent, de fait, comme « des projets de décors », des maquettes antérieures à l'œuvre-spectacle originale, elle-même parfois disparue ou inaccessible. Lorsque des clichés de la soirée existent, ils furent quelquefois pris *a posteriori* dans le cadre d'un studio, comme ceux de l'après-midi d'un faune « immortalisé » par le Baron Adolphe de Meyer. Enfin, les discours « sur » restent inévitablement postérieurs à l'œuvre Toutefois, de proche en proche, un ensemble de vérités émerge à partir des ressources disponibles au moment de la recherche. Lorsque l'œuvre est encore jouée, quand le chercheur a accès au monde des vivants, il peut adjoindre aux sources documentaires traditionnelles, ses propres descriptions tout comme les entretiens avec les artistes/créateurs.

dans la ville, etc., restent autant de pistes à étudier, car elles donnent, elles aussi, sens au spectacle.

- Sur la scène, tentons de repérer et d'archiver ce qui se danse, se performe ou se joue. Cette matière sert de fondement à toute l'analyse. Les interprétations tenues sur les couleurs, les lumières, la nature des décors et des costumes, les formes de corps, les techniques, l'immobilité ou le mouvement, les espaces/temps utilisés, l'emploi de mondes sonores, le choix pour les arguments ou les non-arguments, le rapport aux images, etc. façonnent l'œuvre. Au cœur de l'événement, tous ces éléments, de conserve, agissent sur le mode d'existence du spectacle vivant.

Ces refigurations de ce qui fut, fonctionnent comme autant de postulats à la fois simples et complexes sur les créations et le goût d'une époque. Simples, car le public et les critiques les reçoivent dans le moment singulier de la représentation. Complexes, car l'accueil qui leur est fait reste sous condition. Les passions affectent le perçu. Dans ce cas, sans être pour autant écartés, les témoignages isolés doivent être considérés avec prudence. Ici, chaque recoupement se montre essentiel pour prétendre établir un espoir de vérité sur ce qui a été. L'idée sous-jacente reste toujours la même : trouver dans le spectacle les lois de son organisation.

2.2 Sur les voies de la création

Pour mieux saisir les significations laissées par les traces exhumées, partons d'une question aussi simple qu'importante pour l'Esthétique : comment se déploie le processus créateur dans l'univers technique du spectacle[27] ?

---

[27] Malaisée et pouvant paraître péremptoire, car certaines formes de spectacle tendent à déconstruire les *a priori* régissant les usages

Engagé dans son labeur, l'artiste dispose d'emblée de son expérience, de sa mémoire, et de celle de son art. Se lier à un style ou le refuser, utiliser une scénographie complexe ou dépouillée, se lier à un texte ou s'en détacher, travailler sur le lent ou le rapide, l'immobilité ou le déplacement, le relâché ou le tendu, l'endroit ou l'envers, le proche ou le lointain, etc., savoirs et savoir-faire se mêlent à l'infini. Dans la mise à l'épreuve des espaces, des temporalités et des matières[28], tout est envisageable, tout est permis. Mais tout reste sous l'emprise des représentations et des usages du moment. Face à ce trop-plein de possibilités, dont aucune n'est a priori bonne ou mauvaise, le chorégraphe, le metteur en scène, le performeur s'affairent dans un monde où potentiellement tout est là, mais non encore actualisé. Au tout début, aucun passage obligé n'ordonne la recherche, rien ne contraint le danseur ni ne structure la pièce, la performance, etc. L'heure est à l'angoisse, celle-là même qui singularise et éloigne le sujet de la familiarité de ses habitudes, du confort tranquille de son quotidien. Peu à peu cependant, des savoirs singuliers s'inventent dans le décours du processus créateur. Historiquement et esthétiquement situé, l'artiste avance dans son labeur en construisant et en déconstruisant un ensemble de prescriptions, en mettant en scène un corpus de règles explicites ou implicites[29]. Le désir guide son projet. Il cherche, mais

---

et les savoir-faire, la formalisation suivante est à comprendre comme une pré-perception orientant la recherche.

[28] Henri Focillon, *Vie des formes*, 1943, PUF. Paris, 1990.

[29] Côté théâtre, Patrice Pavis a mis en évidence l'émergence de règles permettant de saisir le mode de déploiement des œuvres classiques et modernes : reprise de l'énoncé, thématisation de l'énigme et de la fin, ritualisation de la conclusion, apothéose, fins radicales, fausses conclusion, motif encadrant, mais aussi, transfert,

n'a pas encore trouvé, car créer n'est pas simplement accumuler des d'éléments disparates, mais éliminer l'inessentiel d'un apparaître qui, par étapes, guide lui-même le chemin vers sa propre forme. Par le biais de ces multiples régulations, l'objet esthétique s'anime. Un dialogue se crée entre l'époque, l'artiste, ses expériences, ses désirs, et la matière. Peu à peu, la substance, les idées, les corps - présents ou absents, réels ou virtuels - prennent vie. Si le metteur en scène, le chorégraphe, le performeur ne savent pas toujours ce qu'ils veulent, ils découvrent au fur et à mesure ce qu'ils ne veulent pas. Au fil des choix, le travail s'affine pour, à terme, dévoiler un monde singulier, jusqu'ici occulté.

Au final, inscrite dans la permanence ou le changement, l'œuvre-spectacle se présente comme une unité organique (matière et/ou concept) qui la singularise. S'inspirant de « l'air du temps » et bien lové dans son époque, elle donne à voir sur un mode nouveau l'épaisseur sensible du quotidien. Qu'on en juge !

En 1981, *May B* de Maguy Marin affiche ses singularités. Entièrement fardés d'une épaisse couche d'argile, et portant pour seule défroque des vêtements de nuit informes, dix danseurs, rendus difformes par d'habiles rembourrages, évoluent sur le plateau. Sortis tout droit de l'univers de Samuel Beckett, ils vont et viennent, affrontant l'absurdité de la vie. Grand, petit, gros, maigre, tordu vers l'avant ou vers l'arrière…, chacun impose son individualité. Cependant, au cœur de ces diversités, une impression d'ensemble domine, car, le plus souvent, les interprètes progressent genoux

---

transposition, influences, emprunt, référence, recyclage, rejet, décalage, retard, etc.

légèrement fléchis, poses de pieds à plat. Supplantant les différences, cet usage de soi structure le tout en le rendant homogène. Rien à voir avec les corps sensuels d'*Hymen*, en 1984, les « espagnolades » de *Calambre* ou le classicisme de *Cendrillon*, créé par l'artiste en 1985 pour l'Opéra de Lyon. Dans les années quatre-vingt, la jeune danse française reçoit les embruns de la *Nouvelle Vague* cinématographique.

Noircissant ses *Cahiers,* André Bazin s'en était fait le chantre. À l'étude du génie des réalisateurs, le chef de file cette avant-garde préférait l'analyse de la singularité des films[30]. Si, d'une pellicule à l'autre, une identité se dégageait, seule importait, selon lui, la mise en avant des différences et le caractère multiple et singulier des œuvres. Par ce changement d'optique, le créateur faisait place à l'« auteur ». Abandonnant les représentations liées à une quelconque univocité de l'être, l'identité de l'individu apparaissait alors dans la pluralité et les singularités des mondes qu'il créait. Quelques années plus tard, la danse arpentait les mêmes terres.

Un mode d'existence variant au gré des conjonctures donc ! Une liberté de savoirs et de savoir-faire tributaire du passé et du présent d'un univers artistique, de son éthique et de ses évolutions. Mais, comment, dans l'obscur du passé, saisir ces mouvances ? Une fois encore, le retour « aux sources » s'impose. Car à terme, ces multiples traces se présentent pour le chercheur comme « la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire[31] ». Reste à savoir comment organiser la

---

[30] Antoine de Baecque, *Les cahiers du cinéma, histoire d'une revue, tome 1 à l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1991, p. 148 et suiv.

[31] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 26.

multiplicité de ces refigurations, pour expliquer et comprendre ce que les objets spectaculaires instaurent et ce par quoi ils sont instaurés.

3. Thématiser / Concevoir

3.1 Corpus : ordonner le réel

Patiemment exhumées, les données factuelles ne fonctionnent pas comme les signes d'une vérité. Selon Michel de Certeau, au niveau d'une intelligence historienne, il s'agit de les inscrire dans une cohérence, dans un enchaînement de faits[32]. Soutenu par une intrigue judicieuse et signifié par le titre du chapitre et de ses sous-parties, ce travail d'organisation consiste à ordonner le réel, à lui donner une signification particulière.

Aussi, attentif aux sources, situons l'étude au carrefour des affaires humaines, là où s'affirment les identités et où se mesurent les intérêts et les idéologies. Ainsi, la recherche peut espérer débusquer, dans les épisodes les plus exceptionnels ou derrière de simples faits, des visions du monde, des aspirations communes ou singulières. Donnant vie à une « soirée », tous ces éléments influent sur le mode d'existence du spectacle vivant. Ils déterminent enthousiasme et rejets. Parfois, un même fait, et pour les mêmes raisons, peut dérouter ou subjuguer ceux ou celles qui le reçoivent et le rapportent. Riches en informations, les divergences d'opinions, les joutes verbales et autres conflits révèlent des éthiques divergentes. C'est là qu'il est

---

[32] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 26. A l'occasion Michel de Certeau évoque la différence entre événement et faits p. 133 (…) l'événement est ce qui découpe, pour qu'il y ait de l'intelligible ; le fait historique est ce qui remplit pour qu'il y ait énoncé de sens ». Notre « Thématiser/Concevoir » renvoie à l'événement chez de Certeau.

possible de chercher ce qui, par exemple, donne sens aux plaisirs et aux déplaisirs partagés, aux triomphes ou aux scandales[33], à l'émoi ou à l'ennui. Témoignant de l'évolution de l'art et de la société, légitimant l'accepté et l'acceptable, l'ordre et le désordre, etc., ces instants exposent comment une microsociété pense et agit, comment et sur quelles bases elle s'émeut. Les effets d'une œuvre sur un public révèlent les fondements de l'émotion collective à une époque donnée, et, du même geste, attestent de la proximité fondamentale de l'homme à sa culture. Chaque engouement, ou au contraire chaque déchirement s'enrichit de mille sentiments, parfois étrangers au spectacle. Et si enthousiasme, émerveillement, étonnement ou colère paraissent dépasser les possibilités du réel, ils en portent pourtant toujours la marque.

Révélant *dissensus* et *consensus*, les archives permettent d'entrer dans l'univers de la confrontation et de l'expérience intersubjective[34]. Ce sont ces visions, ces tensions et ce partage qu'il convient de mettre à l'épreuve pour avancer toujours plus loin sur le chemin de l'interprétation. C'est dans la diversité des points de vue, qu'il faut capter ce qui se passe, s'installer dans le monde déjà élaboré de l'écrit, de l'image et du témoignage pour offrir une représentation de ce qui a été. Car ce que rapportent ces mondes exhumés et disparates n'est pas la coexistence d'événements inertes, mais la mise en rapport de leurs effets. Un ensemble de significations

---

[33] L'histoire des scandales dans le domaine de l'art anime souvent la recherche voir par exemple Pierre Cabanne, *Le scandale dans l'art*, Paris, La différence, 2007.

[34] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 201 sq.

et de thèmes de recherche niche dans ces visions locales et monoculaires.

Dans leur souci de susciter de la curiosité chez leurs lecteurs, les critiques puisent, bien sûr, dans des significations déjà disponibles. Cependant, pour illustrer leurs nouvelles impressions, ils cherchent aussi parfois leurs expressions dans un ensemble de paroles qui ne leur était pas d'abord destiné. Ce sont ces impressions déjà acquises ou entièrement inédites qu'il faut saisir pour utiliser la vertu du discours et reconstruire, dans une *thématique*, les multiples significations constitutives de l'événement spectaculaire. Découvrons dans les mots et les choses ce qui est dit et ce qui peut-être n'a encore jamais été dit dans l'univers d'une œuvre. Esseulée, une nouveauté est acquise lorsqu'elle hante un lieu de parole qui *a priori* ne lui était pas destiné. Dans ce contexte aussi, chaque concordance, chaque convergence trouvée porte en elle le germe de vérités, celles des périodes étudiées.

À ce stade de la recherche, les renvois à l'histoire des arts demeurent incontournables. Orientant le perçu, ils aident à comprendre ce qu'institue un spectacle ou ce qui l'institue. Souvent à la lecture des sources, les références aux arts sont sollicitées pour expliquer comment savoirs et savoir-faire furent mis en œuvre dans l'élaboration du processus créateur. Propres au spectacle vivant, ou importées d'un autre genre, les grilles de perception en usage dans le champ de l'esthétique deviennent des modes d'entrée privilégiés pour lancer l'opération scripturale. Classique, moderne, abstrait, cubisme,

symbolisme, impressionnisme, constructivisme[35], etc., ces notions restent autant de ressources pour donner du sens à l'événement tissé par le spectacle[36]. Par exemple, à la lecture des traces exhumées, Gérard Abensour a étudié les rapports ambigus qu'entretenait Meyerhold avec le symbolisme : « De 1903 à 1907, le metteur en scène Meyerhold vit sous le signe du symbolisme. Comme Stanislavski, il est fasciné par une dramaturgie nouvelle qui privilégie le monde intérieur des personnages au détriment de toute visée réaliste. (…) Mais bientôt le metteur en scène semble se lasser d'une vision du monde qu'il ne partage pas au fond de lui-même. Le tournant sera pris à partir de la réalisation de *La Baraque de foire* de Blok, qui est à la fois un sommet en symbolisme et un adieu au symbolisme. En tant que praticien du théâtre, il a beaucoup appris au contact d'œuvres symbolistes, mais la vision esthétique et la métaphysique du symbolisme ne correspondent pas à sa pensée et à son tempérament.[37] » Parfois, au gré des lectures, des *items* sociaux apparaissent également. La chronique de Baudelaire : *Le peintre de la vie moderne* ou encore les textes de Nietzsche, de Paul Bourget, de Marcel Proust, de Jacques Rivière, de Paul Souriau, etc., peuvent être d'un grand secours pour qui étudie la Belle époque : La mode, l'homme du monde, les Foules, l'enfant, les annales de la guerre, Pompes et solennités, le militaire, le dandy, le maquillage, l'apparence, les femmes, l'individu, l'aristocrate, le troupeau et l'homme d'exception, la religion, la décadence, le moderne, la nature, l'antiquité, la lumière, la couleur, etc.

---

[35] Voir Christine Hamon-Sirejols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, Édit. Du CNRS, 1998.
[36] Dans un premier temps au moins !
[37] Gérard Abensour, « Meyerhold et le symbolisme », *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, 2004, p. 591-606.

Sources précieuses pour ordonner le corpus exhumé, ces multiples regards posés sur le monde par les auteurs d'une époque structurent la pensée du chercheur. Ici, construire l'histoire revient à établir peu à peu une archéologie du perçu et l'ordonner en thèmes inventés ou déjà exploités.

3.2 « Lieux de parole »

Qu'est-ce qui différencie des textes sur le spectacle vivant parus dans des revues ou des ouvrages d'Histoire, d'Esthétique ou de philosophie ? Parfois, peu de choses. Ils convertissent tous l'événement en objet d'étude, travaillent les concepts, tissent à leur mesure des liens entre l'art et le social, tentent de décrire les phénomènes, thématisent l'ordre du discours, distribuent savamment la part relative à la description et celle correspondant à l'interprétation.

Cependant, entre ces divers récits, les différences sont significatives. Par ses problématiques singulières et ses centres d'intérêt spécifiques, chaque communauté scientifique dessine les contours du concevable et de l'acceptable. Michel de Certeau a insisté sur l'aspect institutionnel de l'inscription du discours. Délimitant l'envisageable, le lieu est « ce qui permet et ce qui interdit[38] ». Le « champ de savoir » donne une identité à la connaissance. Dans cet univers, l'ordre du réel s'inscrit dans les catégories du pensable relatif à une revue, un éditeur, une collection. Plusieurs questions surgissent alors : comment un type de savoir a-t-il pensé ? Comment pense-t-il ? Comment pourrait-il penser dans les limites toujours mouvantes de son

[38] Michel de Certeau, « L'opération historique », Jacques Le Goff et Pierre, *Faire de l'histoire 1. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 19-68.

épistémè ? Et dès lors, comment définir et peaufiner « l'intrigue » animant une recherche ?

Pour enrichir leur forme de raisonnement, philosophie, philosophie de l'art, esthétique et histoire culturelle investissent parfois les mêmes lieux de paroles. Tout devient question d'équilibre entre pragmatisme et abstraction, entre la part offerte à l'analyse de la création et des contextes et la place faite à une ontologie de l'œuvre ou de l'existence. À chaque position, ses attentes. Alors, Philosophe, Historien, Esthéticien ? Pour répondre, le chercheur pourrait se référer à la théorie institutionnelle que George Dickie appliquait aux arts : c'est de l'histoire, parce que c'est dans une revue d'histoire, c'est de la philosophie parce que c'est dans une revue de philosophie, c'est de l'esthétique parce que c'est dans une revue d'esthétique, etc. Ces formules ne sont pas rien ; les comités de lecture veillent, conseillent, ouvrent des chemins et permettent à la pensée de s'élever vers d'autres horizons, d'investir des territoires *a priori* étrangers, mais sur lesquels les recherches nous mènent parfois. Mais plus encore, dans l'expression : « les sciences de l'art[39] », le pluriel à son importance ; alors, pourquoi se priver ?

3.3 Communautés et « instance du présent »

Comment comprendre, à présent, l'inflation des discours historiques sur l'écriture, dans les années soixante-dix, sur la mémoire à partir des années quatre-vingt, ou l'accumulation de ceux ayant pris pour thème « l'invention »[40] au cours de cette même

---

[39] En référence à l'un des champs de recherche retenus par la 18eme section du CNU.

[40] Sylvain Venayre, « L'invention de l'invention. L'histoire des représentations en France depuis 1980 », Laurent Martin et Sylvain

décennie ? Effet de mode ? Pas seulement. Tout semble se passer comme si les chercheurs se reconnaissaient et s'affirmaient dans la mise à l'épreuve d'objets identiques. Les questions s'enchaînent et s'enchâssent mutuellement, les curiosités collectives se croisent avant de cheminer vers des ailleurs disparates. Lorsque pour appréhender certains problèmes – artistiques notamment - les grands systèmes de pensée[41], qu'ils soient économiques, politiques, démographiques, ont perdu de leur puissance opératoire, ou quand le désir de proposer de grandes synthèses est devenu illusoire, il a fallu inventer d'autres découpages, concevoir des grilles de perception jusque-là impensées, renouveler les intrigues passées ou les métamorphoser afin de mieux reconstruire la réalité.

Dans ce contexte, la compréhension elle-même doit être considérée moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent[42]. Cette question anime les débats sur l'historiographie depuis le premier tiers du XXe siècle. Sous l'emprise de l'école des *Annales*, il s'agissait de concevoir le passé comme une élaboration, une reconstitution des sociétés et des êtres humains d'autrefois par des hommes et pour des hommes d'aujourd'hui[43]. En s'inspirant des problèmes posés

---

Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 31-54.

[41] Voir sur ce point l'ouvrage collectif dirigé par Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965 visant les rites, les territoires, les époques, les styles, les pays, les genres.

[42] Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. E. Sacre 1960, Paris, Le seuil, 1976, p. 130.

[43] Lucien Febvre, « Avant-propos », Charles Morazé », *Trois essais sur histoire et Culture*, A. Colin, Cahiers des Annales, 1948, p. VIII.

par le présent, l'historiographie devait être en mesure d'élaborer le passé dont elle a besoin[44]. À la même époque, le philosophe Walter Benjamin ne disait pas autre chose[45]. Selon lui, la transformation du passé en histoire était fonction de « l'instance du présent » de l'enquêteur, du moment et du lieu où son discours prenait vie[46]. Venues d'horizons différents, ces pensées mettant en évidence le rôle actif du présent du chercheur dans la constitution de l'histoire envisagent l'opération scripturale comme le produit d'une activité certes singulière, mais toujours temporellement située.

Structurant la perception, les savoirs proposés par la communauté invitent le chercheur à avancer dans un dialogue serré avec ses pairs, à méditer avec ces ensembles d'hommes et de femmes, parfois invisibles, mais bien présents, à entrer en contact avec leurs façons de raisonner, d'écrire et de poser sur le monde leur regard expert. Leurs typologies et leurs manières d'interroger les archives apparaissent comme autant de façon d'ordonner un réel à reconstituer. Intuitions, hypothèses, masse de savoirs, rapport aux sources, l'heure est à la configuration du propos et à la définition de « l'intrigue[47] ». Dans la confrontation des questions possibles, dans leurs mises en réseau, les traces se métamorphosent en faits, l'événement prend corps, les thèses, puis la thèse, s'étirent élargissant, approfondissant ou explorant des pans de savoir et de connaissance.

---

[44] Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin , 1953, p. 42.
[45] On trouvait déjà cette problématique chez Friedrich Nietzsche.
[46] Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992, p. 122.
[47] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 245 et suiv.

Sous la forme d'un inventaire à la Prévert esquissons quelques exemples d'organisation thématique du réel dans le monde du spectacle vivant : le rapport à l'héritage, à l'usage du rire et à ses procédés dans des opéras-comiques sous la Révolution[48], la question de l'oubli et de la mémoire sur le passage à la postérité de Louis Jouvet[49], les effets de la subjectivité sociale sur la perception de la virtuosité en danse[50], la carrière posthume de Jacques Offenbach via le music-hall[51], le théâtre équestre et le renouvèlement des codes de la théâtralité et des modalités de représentation du réel au tournant du XVIIIe siècle[52], les représentations de Jeanne d'Arc au théâtre en lien avec l'émergence d'une culture de masse[53], l'érotisation du corps : la nudité des danseuses de l'Opéra sous la Monarchie de juillet[54], le corps noir à

---

[48] Patrick Taleb, « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français », *Histoire, économie et société*, 2003, Vol 22, n°22-2, p. 239-260.

[49] Denis Roland, « La construction d'une mémoire au lendemain de la guerre : Louis Jouvet et le théâtre de l'Athénée en Amérique latine : 1941-1945 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 39/40, juillet décembre 1995, p. 39-45.

[50] Sylvie Jacq-Mioche, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », *Romantisme*, 2005, 35, 128, p. 95-107.

[51] Jean-Claude Yon, « La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers », *Histoire, économie et société*, 2003, vol 22 , n° 22-2, p. 261-273.

[52] Caroline Hodak, « Susciter les sens et créer du sensationnel : la spirale des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800, » *Terrain, Revue d'ethnologie européenne*, n° 46, mars 2006, p. 49-66.

[53] Venita Datta, « Sur les Boulevards : Les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire », *Clio*, n° 24, 2006, p. 125-147.

[54] Vannina Olivesi, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra », 1830-1850, *Rives méditerranéennes*, juin 2008, p. 93-100.

la Belle époque en proie à la « mode nègre », la complexité des rapports entre danse et nazisme[55], les effets de la diaspora sur le monde de l'art, le rôle des directeurs de théâtres au XIXe et XXe siècles[56], les représentations du spectaculaire du Romantisme à la Belle époque[57], etc.

À un moment donné, la situation épistémologique naît de la confrontation entre les modes de pensée, de la mise en lumière de leur interaction, de leur sélection, de leur oubli, de leur distorsion, etc., pour parfois, s'ouvrir sur des thèmes plus féconds. La dynamique de l'historiographie jaillit de cette dialectique entre l'état présent du système des connaissances et sa puissance virtuelle. Variable en intensité et en nature, ce mouvement dialectique peut tracer les contours et le devenir de l'écriture du spectacle vivant[58]. Car, comme la création artistique, ici, l'opération scripturale porte en elle une force ; en son principe elle est pur dévoilement.

4. Relier / Interpréter

4.1 Conjonctures : tisser des liens

Dans son *Combat pour l'histoire*, Lucien Febvre a formulé un présupposé en forme de mise en garde : « L'individu n'est jamais que ce que permettent qu'il

---

[55] Laure Guilbert, *Danser sous le IIIe Reich*, Bruxelles, Complexe, 2000, 449 p.

[56] Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, (dir.) *Directeurs de théâtre XIXe-XXe siècles, Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 250 p.

[57] Isabelle Moindrot (dir,) *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS, 2006, p. 325 p.

[58] Pour étayer ce point, nous avons emprunté et transposé le très beau modèle développé par Gilbert Simondon, *Du Mode d'Existence des Objets Techniques*, Paris, Aubier, 1958, 3eme édition, 1989.

soit et son époque et son milieu social[59]. » Entrant dans le projet d'une interprétation unissant l'objet d'étude aux contextes, l'auteur faisait de l'outillage mental, une des pièces maîtresses de la condition historique. Sa rupture affranchissait l'historiographie de l'emprise de l'événementiel. Dès les années cinquante, l'approche sociologique de Pierre Francastel invitait, elle aussi, à sortir l'histoire de l'art de l'esprit de catalogue en s'ouvrant à l'étude des conjonctures[60]. Depuis, dans les travaux portant sur l'art en France et à l'étranger, ces façons de voir et d'opérer n'ont cessé de s'affiner et de se préciser en tentant, à chaque essai, de faire apparaître la matrice sociale, artistique et intellectuelle dont sont issues les créations. Selon Quentin Skinner, un des chefs de file de l'école de Cambridge, lorsque l'on situe une œuvre dans le contexte qui lui revient, « ce n'est pas seulement un décor qui se propose à l'interprétation : c'est l'acte d'interprétation lui-même qui commence[61] ». En privilégiant l'approche environnementaliste développée par Pascal Ory[62], posons la question : pourquoi et comment ce qui est, est ? Tissons des liens entre les spectacles *re-figurés* et les conjonctures qui les organisent et leur donnent sens, et qu'en retour ils dynamisent.

Sur quels sols se déploient une création, une réception ? Selon quelles modalités ? Quels univers techniques préfigurent la danse, le théâtre, le cirque, le

---

[59] Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 211.

[60] Pierre Francastel, *Art et technique au XIXe et XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1956.

[61] Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*, 1978, trad. J. Grossamn et J.Y. Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2001, p. 13.

[62] Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France question et questionnement », *Vingtième siècle revue d'histoire*, octobre/novembre 1987, p. 67-82.

music-hall ? Et pourquoi ? Comment se métamorphosent-ils ? En quoi les lieux font-ils sens (sur les scènes du Moulin Rouge ou du Théâtre de la Ville, la nudité n'a pas la même signification) ? etc. Sans cesse, implicitement ou explicitement, créateurs et public s'inspirent de « l'air du temps ». Ils entrent en dialogue, ou en résonance, avec un ensemble de discours et de visions du monde caractérisant le moment. Entre les œuvres d'un même genre ou d'un même style, bien sûr, avec les autres arts, peinture, sculpture, littérature, théâtre, arts plastiques, cinéma, etc., mais aussi avec les contextes sociaux de l'époque. Issue des archives, la mise en rapport de ces multiples univers techniques, anthropologiques et mentaux fournit autant de référents, qui, par comparaison, étayent l'interprétation des différents niveaux de réalité d'une œuvre-spectacle.

Ici, le travail interprétatif invite à découvrir dans l'épistémè et l'affect du moment ce qui transforme, émeut, choque, ravit, enflamme ou inhibe un auditoire ou un créateur ; il cherche à mettre en relation ces divers éléments conjoncturels avec le patrimoine artistique de l'époque. Dans ce contexte, la compréhension du goût du public peut révéler des complicités, affirmer des rapports de proximité entre la fiction théâtrale et la réalité d'un quotidien multiforme ou au contraire en signifie le rejet (c'est pourquoi Nijinski, en 1912, désoriente le Tout-Paris, en proposant un faune iconoclaste qui dansant de profil déjoue les usages la frontalité et à l'en-dehors). Parfois, le politique façonne les grilles de perception : étudiant les différentes réceptions de la pièce *La chaste Suzanne*, de Radetet et Desfontaines, présenté pour la première fois au Théâtre du Vaudeville en janvier 1793, Pierre Frantz a montré comment cette œuvre restait, contre toute attente, marquée par l'expérience et les enjeux

toujours présents de la Révolution française : « [l'œuvre] déclencha un tumulte pour cette phrase : « Vous avez été ses dénonciateurs, vous ne sauriez être ses juges » ; on était alors en plein procès du roi et les auteurs et le directeur du Vaudeville furent arrêtés. Mais cette même pièce, au mois de mai, servit de ralliement aux Girondins et aux royalistes bordelais et fut jouée à Bordeaux, alternativement au Théâtre de la République et au Théâtre de la Place-Nationale[63]. »

Une fois pressenties, les liaisons entre l'objet de la recherche et les contextes, un autre problème surgit : celui concernant la nature et l'intensité des liens. Jusqu'où une conjoncture, une forme de savoir, une politique, etc., influencent-elles une œuvre ? Cette étape demande un travail aussi patient que minutieux. Au pire, venant peaufiner une démonstration déjà bien avancée, l'impact d'une influence peut rester sous forme d'hypothèses : la soi-disant menace policière censurant Vaslav Nijinski et l'obligeant à modifier la chute de l'après-midi d'un faune, en 1912. Au mieux, elle fonde l'analyse. Étudiant la valorisation des origines identitaires, Gérard Noiriel a montré comment le combat pour la diversité et la défense d'une culture comme « expressions de soi » (bien soutenue par Jack Lang) avait permis, à partir de 1983-1984, l'émergence d'un « théâtre beur » ; car à l'heure d'un contrôle de plus en plus strict des frontières, des mesures visant à favoriser « l'intégration » des immigrés installés en France ont utilisé le levier culturel pour légitimer le « recentrage » de la politique d'immigration[64].

---

[63] Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 9-33.

[64] Gérard Noiriel, *Histoire Théâtre Politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 32.

Des liens donc, fluctuants en nature et en intensité. Cependant, si une compatibilité s'amorce parfois entre le discours artistique et des conjonctures, et si des climats émotionnels et moraux nimbent quelquefois le temps du spectacle, les artistes ne se bornent pas à appliquer des vues de l'esprit; dans leurs œuvres ils sélectionnent, intériorisent, modifient et bien sûr incorporent ces données, parfois même inconsciemment. Car intrinsèquement, l'entrée en scène de ces savoirs et de ces possibles, même diffus, lacunaires ou implicites, s'offre avant tout comme une interprétation artistique socialement réglée.

4.2 Saisir les évolutions : « horizons d'attente », « espaces d'expérience »

Qu'elle soit classique ou moderne, l'imagination créatrice de l'artiste ne naît pas de rien ; elle se relie d'une façon ou d'une autre à des paradigmes. Œuvrant selon la coutume ou, au contraire, la défiant, le créateur s'ancre toujours sur le sol d'une expérience commune faite de tradition, de préjugés, de rébellion, d'iconoclasme ou de mise à distance critique. Dans ce contexte, la dynamique des transformations opposant tradition et modernité renvoie à différents usages de la temporalité, de l'art, de soi, mais aussi de l'autre.

Institué par des principes, édictant des règles de savoirs et de savoir-faire pérennisés et transmis, le rythme de la tradition est lent. Pour rendre compte des effets de cette force aussi patiente qu'inéluctable, Paul Ricœur a utilisé le concept de « sédimentation ». Éloquente, la métaphore donne l'image d'une évolution calme et sereine, opérant par strates

successives. Sous la pression d'œuvres singulières[65], la dynamique de la concordance et de la discordance anime lentement le mouvement de l'évolution. Rénovant sans le perturber l'univers artistique de référence, chaque micro-évolution dynamise la constante construction d'un universel érigé en type. Le monde du Ballet travaille en ce sens. Un ensemble de dispositifs peaufinent l'avenir de cet art comme celui de ses artistes. Pour se propager et briller, les étoiles ont leur discipline. Distribution des élèves dans l'espace et le temps, incorporation de savoir-faire codifiés pouvant être jugés en fonction d'une norme, observations, sanctions, épreuves, concours, etc., autant de modalités façonnant les corps et les esprits par une savante « anatomie politique du détail[66] ». L'exercice prend ici tout son sens. Inscrit dans la durée et accompli avec justesse dans un espace clos et bien déterminé, il rend possible la transformation des corps vers cet idéal convoité et sans cesse repoussé. Analytiquement décomposé, le cours devient le lieu d'un contrôle savamment réglé. Imposant aux danseurs des tâches à la fois répétitives et différentes, mais toujours graduées, il assure, dans la contrainte et la continuité, sa fonction de modelage. Sous l'œil du maître, l'imagerie virtuose hiérarchise les danseurs et pointe les écarts. Scandant les évolutions, le rituel de l'examen accompagne l'enseignement et sanctionne les apprentissages. Fidèle à son statut de sujet, le corps dansant se soumet à cette esthétique du regard. À l'horizon, l'espoir d'être un jour l'incarnation de l'idéal.

---

[65] Paul Ricœur, *Temps et récit 1 l'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, 1983, p. 134.
[66] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 141.

Dans ce monde, l'évolution maintient une « essence », cisèle un goût présumé. Ici, la dialectique entre *l'espace d'expérience* – ce tissage du passé et du présent que produit la mémoire et la pratique - et *horizon d'attente*[67] – cette attitude créatrice ouverte sur les possibles – fait entendre sa voix. Une trop grande latitude, et c'est la rupture, une rigidité excessive et les œuvres sentent la poussière et le dessèchement. Selon Paul Ricœur : l'art de la tradition se déploie entre les deux pôles de l'application servile et de la déviance calculée, en passant par tous les degrés de la « déformation réglée[68] ». Car si le classicisme semble intemporel, il n'est pas figé pour autant, dans sa quête d'excellence, il repousse sans cesse les limites d'un idéal esthétiquement, socialement et historiquement déterminé.

Le « nouveau », lui, bouscule les marges. Dans son *Esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss a formalisé son émergence à partir du concept « d'écart esthétique » : « (…) Si on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle

---

[67] Reinhardt Koselleck, *Le futur passé. Contributions à la sémantique des temps historiques*, 1979, trad. J. Hoock et coll. Paris, EHESS, 1990. De provenance husserlienne *Idées directrices pour une phénoménologie, I et II*, 1913, traduction Paul Ricœur, Paris Gallimard Tel, 1950, ces concepts espaces d'expérience et horizons d'attente se montrent fort utiles aux chercheurs qu'ils soient historiens, philosophes ou esthéticiens.

[68] Paul Ricœur, *Temps et récit 1 l'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, 1983, p. 134-135.

des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandales, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique[69]. »

Situés aux frontières d'un univers artistique de référence, les moments de rupture posent la nouveauté comme la limite du pensable, de l'acceptable et finalement du présentable. À chaque époque, les hardiesses ne doivent leur perspicacité qu'aux regards des créateurs qui distinguent, répartissent, dispersent, transforment et réorganisent les règles de leurs mondes. Ce sont ces espaces de dissensions qu'il convient de décrire dans la dialectique de ce qui est et de ce qui advient. Exposant comment, en quoi et jusqu'où l'œuvre nouvelle préfigure les « voies d'une expérience à venir, imagine des modèles de pensés non encore éprouvés ou contient une réponse à des questions nouvellement posées »[70], le nouveau, comme valeur esthétique de l'écart trouble le moment et bouleverse les usages.

Cependant, Paul Ricœur l'a montré, ce mouvement possède une dynamique propre et singulière : à mesure que l'on s'éloigne des récits traditionnels, la déviance et l'écart deviennent la règle.

Côté réception, les aspirations du public s'ouvrent également sur un système d'attente et d'expérience en mobilisant des savoirs explicites ou implicites. Selon Hans Robert Jauss, le rapport de l'œuvre à la série des œuvres antérieures, qui composent le genre, s'établit là aussi suivant un

---

[69] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, 1972-1974*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 58.
[70] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, 1972-1974*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978, p. 68.

processus de création et de modification permanente d'un « horizon d'attente ». C'est cet horizon, plus ou moins ouvert, qu'il faut saisir pour reconstruire comment le public a pu recevoir une pièce[71]. Ainsi, prenons en compte à la fois la singularité de l'individu (son libre arbitre) et les grilles de lectures imposées par l'époque et les situations. Cependant, ce genre d'investigation n'est pas sans poser problème. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon ont pointé la difficulté de la tâche : « Comment en effet tenter des généralisations lorsque la représentation est éphémère et changeante et lorsque le public se renouvelle tous les soirs. Cependant, si le public ne peut rester qu'un horizon lointain à atteindre, il ne faut pas pour autant renoncer[72]. » L'entreprise mérite cependant être menée. Néanmoins, comme le précisent les auteurs, l'étude de la réception ne peut être totalement pertinente si elle est organisée de façon autonome : « nous songeons ici au rôle des faiseurs d'opinions dans la fabrication des pièces, à l'adaptation présumée des créateurs aux goûts des spectateurs (…) [73] » Que l'on pense aux claques organisées pour tenter de soulever l'enthousiasme du public, ou à Serge de Diaghilev

---

[71] Antoine Porst, *Douze leçons d'histoire*, Paris, Seuil 1996, p. 182 a lancé sa mise en garde « Cette chance est indissociable d'un grand risque. La connaissance rétrospective de ce qui, pour les hommes passés, était futur risque en effet de pervertir la reconstitution de l'horizon d'attente et de le rétrécir, voire de rendre l'historien aveugle aux possibilités que recelait la situation. »

[72] Pascale Goetchel, Jean-Claude Yon, L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ?, Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 193-220.

[73] Pascale Goetchel, Jean-Claude Yon, L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ?, Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 193-220.

distribuant savamment des jeunes gens dans un large couloir situé entre les premières loges et les corbeilles[74]. Cette disposition judicieuse met cette jeunesse d'avant-garde, affranchie du joug familial[75], sur un pied d'égalité avec le Tout-Paris mondain. Sans tarder, l'esclandre éclate. Jadis masse informe et invisible, entendue sans être vue, la jeunesse marque à présent physiquement sa présence, et peut jeter ses opinions à la face de ses opposants.

Révélant les fondements d'une émotion collective, ces horizons constituent la base d'une expérience intersubjective ; ils donnent des significations au spectacle et à l'effet qu'il produit. Chaque modulation, distorsion, involution, fait sens en référence à un univers bornant les limites de l'acceptable et du plausible.

---

[74] Richard Buckle, *Diaghilev*, 1979, trad. T. Mayer, Paris, J.C. Lattès, 1980, p. 301.

[75] Dans les loges, les jeunes gens de bonne famille accompagnent toujours leurs parents à ces soirées mondaines.

Conclusion

La métamorphose des traces

« Constructions et érosion des unités : toute écriture historique combine ces deux opérations[1]. »

Ne semblant révéler rien d'autre que sa propre présence, le spectacle vivant paraît être simplement une affaire de goût. Cependant, l'étude révèle combien ce goût reste intimement lié à l'ensemble des comportements, des représentations, des savoirs et des imaginaires d'une époque et d'une société. Par bribes et par couches, ces conditions donnent sens à ces moments particuliers où l'art se fait et aux instants où le public le contemple et le ressent. Loin d'être simplement fortuites, ces relations singulières entre le mode d'existence d'une œuvre et les conjonctures du moment invitent le chercheur à porter attention aux dispositifs qui constituent les formes de l'art et aux influences qu'à leur mesure, en retour, ces présences exercent.

Pour cela, organiser un réel exhumé, en percevoir les enjeux et tenter d'en comprendre les

---

[1] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 137.

modes d'existence contribue à métamorphoser les traces patiemment exhumées en mode de savoir. Mais est-ce tout ?

S'interrogeant sur la manière dont peuvent interagir l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative, Paul Ricœur a montré combien l'histoire était écriture de part en part[2]. Loin d'être accessoire, l'acte d'écrire ne se borne pas à donner un habillage linguistique venant accoutrer une intelligence du passé déjà constituée avant de s'encrer dans une forme littéraire[3]. L'écrit collabore activement à la valeur cognitive d'un travail. Si, dans son décours, l'élaboration de la narration doit assumer un style et une singularité, elle reste surtout un instrument de pensée. Les techniques informatiques aidant, l'œil, l'écrit et l'écran participent de concert à l'élaboration d'une étude. Taper, collecter, déplacer, glisser, changer, recomposer, couper, coller, taper, décaler, etc.,. : sous la visée du regard, au bout des doigts, l'écriture devient la matière par laquelle l'étude s'affine et la démonstration prend corps. Entre la vue, le texte-matière-machine, les sources et les communautés de chercheurs, un dialogue s'instaure. Territorialisant un moment du savoir, des strates de pensées apparaissent, puis, chemin faisant, le texte les déterritorialise pour, si besoin, les métamorphoser autrement. Au cours de ce processus créateur, si les *a priori* de la pensée ouvrent des chemins, il ne sont pas le chemin. Raisonnement et théorie se construisent en avançant ; la maîtrise croissante des documents et de l'époque, tout comme le dialogue avec les pairs,

---

[2] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 302.
[3] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 312.

réorientent le regard, transcendent les carences du départ, érodent les premières intuitions[4]. Comblant l'angoisse (cette peur sans objet) du chercheur, il donne corps à un nouveau pensable, qui entre en résonnance d'une manière ou d'une autre avec les pensables déjà pensés. Chaque avancée ouvre de nouvelles directions jusqu'à ce que la « thèse » se stabilise et prenne corps, jusqu'à ce qu'au final, elle finisse par soutenir la démonstration du chercheur. Aussi, selon le mot de Michel de Certeau : « 'Faire le texte', c'est 'faire la théorie'[5] ». Défiant l'illusion d'une approche totalisante, l'heure est à la découpe, à la refiguration d'un passé, forcément lacunaire, reconstruit par bribes et thématisé en fonction des sources exhumées et des savoirs du moment. Pareil au travail de l'archéologue, l'écriture du spectacle vivant piste les traces[6] ; par strates, peu à peu elle les constitue en fait. Dans le fatras de ces réalités polymorphes, la cohérence du texte surgit de la mise en présence et en relation de ces couches successives.

Au cœur de ces multiples métamorphoses, écrire le *(spectacle)* vivant en débusquant dans l'œuvre la réalité sociale qui la révèle et qu'elle révèle c'est faire de chaque chapitre une thèse.[7] Cependant, faire de chaque chapitre une thèse oblige à un éternel recommencement. À chaque terme, il faut reprendre, repartir, arpenter de nouveaux espaces pour construire l'événement en un autre lieu, le placer sous la visée

---

[4] Michel de Certeau cite le mot de Roussel « il « produit et détruisant », *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 136.

[5] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 396.

[6] Voir Antoine Prost, Douze leçons d'histoire, Paris, Seuil, Points, 1996, p. 67 et suiv.

[7] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 257.

d'un autre regard, et lui aussi, le mettre à l'épreuve de l'archive et de l'esprit de curiosité scientifique du moment. L'heure vient ensuite de proposer ce que Paul Ricœur appelle une « synthèse de l'hétérogène », ce cadre qui assigne leur place aux éléments divers dont le texte est tissé, puis de le soumettre au jugement de cet « Autre » essentiel : le lecteur.

Post-scriptum

(Sur les pas du rôdeur)

Rôder à la croisée des histoires

> *« (…), on peut parler d'une activité poétique de l'historien, au sens étymologique du terme : créatrice. Pour pouvoir commencer à écrire, l'historien doit s'être donné un univers dans lequel son histoire est possible et intelligible*[1]*. »*

Préfigurant la recherche, les multiples histoires déjà écrites, ou en train de se faire, fonctionnent comme autant de regards possibles donnant sens à la vie du spectacle. Véritables « prévisions », elles agencent a priori l'ordre du discours. Au cours du labeur, à la lueur de l'archive, questionnements et choix de l'intrigue permettent de distinguer ou d'éliminer certaines de ces histoires, d'en placer quelques-unes en mode majeur, d'autres en mineur, ou bien encore d'en proposer de nouvelles pour les mettre au service de l'objet et, modestement, d'une pensée ouverte sur un futur riche de promesses. Suivant les pas du rôdeur,

---

[1] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 261.

voici une typologie par l'exemple de quelques-unes de ces histoires pensées, pensables ou encore tapies dans l'ombre de l'avenir.

1. Une histoire du corps et de la voix

C'est la plus immédiate, la plus directe, la plus troublante aussi. Figures éthérées du ballet classique, personnalisation des techniques Graham, Limon, Cunningham, peaux manipulées de la « Non danse », mise en scène du « gestus » par Bertolt Brecht ou d'exercices biomécaniques par Vsevolod Meyerhold, l'histoire met en évidence la part culturelle d'une entité le plus souvent perçue comme naturelle : le corps. Alors oui, le corps : mais lequel ? Selon Alain Corbin : « (il) est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s'élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l'histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques[2]*. » Sans permanence historique ni dans leurs emplois ni dans les réalités qu'elles engendrent, les représentations de la corporéité s'offrent à l'analyse sous le signe dynamique de la mouvance et de la variété. Dès lors, l'histoire du corps reste aussi et surtout celle de ses adhésions, de ses rébellions, de ses disciplines et de ses indisciplines, de ses permanences et de ses transformations.*

Dès la fin des années soixante, par exemple, les adeptes du body art et de l'art corporel prennent leur corps comme sujet-objet d'expression. Refusant les hiérarchies et renonçant au marché de l'art des œuvres

---

[2] Alain Corbin, « Introduction », Alain Corbin et coll., *Histoire du corps, 2 De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 9.

traditionnelles, ils se lancent dans des performances au caractère subversif. Pour les féministes, le corps offre un moyen de détourner les usages : Shigeko Kubota, une artiste fluxus japonaise, propose avec « Vagina Painting » (1965), une performance directement influencée par l'action painting de Pollock à l'occasion du festival Perceptual Fluxfest organisé à New York par la Cinémathèque de l'East 4th Street. Accroupie sur la toile, elle crée une peinture vaginale rouge à l'aide d'un pinceau fixée à sa culotte. La référence aux règles menstruelles fait jouer ensemble les sources de la création et de la procréation. Dans « Genital Panic » : Valie Export est photographiée, assise, les cheveux ébouriffés, face aux regards ; les jambes écartées, elle brandit une arme à feu tandis que son pantalon, découpé, laisse voir la toison de son sexe. À ce moment, c'est au sexe « faible » d'imposer ses lois : celle de la force et celle de la singularité de son sexe.

À l'occasion, un même corps semble trouver grâce auprès de publics fort différents. C'est ainsi que Deburau, aux Funambules, réussit « à rassembler autour de lui les suffrages populaires et ceux des 'intellectuels' les plus exigeants, quelle que soit, par ailleurs, leur position dans le champ-idéologico-esthétique. Les romantiques, en particulier, voient en ce Pierrot lunaire l'incarnation même de l'acteur nouveau qu'ils rêvent d'inventer[3] » ; parfois, à l'image de Jerzy Grotowski, des auteurs dramatiques tentent de trouver des gestes qui n'aient pas encore été produits et répertoriés dans un code sémiologique pour découvrir

---

[3] Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 95-162.

une forme vivante possédant sa propre logique[4]*. Ainsi, le théâtre se place à la marge des usages ; il affiche sa singularité loin du monde quotidien.*

Singulière au gré des époques, l'histoire de la voix parle aussi de l'histoire des corps. Timbre, intensité, énonciation, débit d'élocution, etc., autant d'éléments qui façonnent le sens d'un texte, le charge d'émotion. Vertige de l'intime, le son s'immisce , touche au plus profond. Le public s'en délecte. Selon Jean-Jacques Roubine, dès 1806, Geoffroy remarquait qu' « on va au Théâtre-Français pour entendre beaucoup plus que pour voir[5] *». À la Belle époque encore, la presse spécialisée aime consacrer du temps, et de l'espace, à l'analyse de la technique vocale de l'acteur. Et déjà l'éloquence de Sarah Bernhardt ou encore la verve de Sascha Guitry font écho dans nos mémoires.*

2. Une histoire du sensible

Depuis la fin du XXe *siècle, l'historiographie s'est intéressée au sensible. Il faut dire que, participant de la montée en puissance de l'individu et du sujet, depuis Nietzsche, et au moins jusqu'à Deleuze, discours et pratiques l'avaient paré de vertus singulières. La perte de croyance en la toute-puissance de la raison et du progrès avait ouvert une brèche. Critiquant le logos et faisant du rationalisme hérité des Lumières une cible privilégiée, le sensible est alors*

---

[4] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 111.

[5] Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989p. 95-162.

conçu comme un lieu de perception du monde devant permettre à une pensée agile de prendre un souffle nouveau. Donnant la part belle au soma et à la sensation, cette attitude a transformé le corps en une véritable réserve de sens, et en a fait un mode d'accès singulier pour transmuter les valeurs de la société.

Le spectacle vivant a bien sûr tiré parti de ce bouleversement. Évoquant les apports d'Antonin Artaud, Jean-Paul Sartre s'en est fait le témoin en mettant sur le devant de la scène l'engouement suscité par l'artiste au sein de la nouvelle génération de dramaturges : « Nombreux sont les jeunes auteurs, en France et ailleurs, qui se réclament de lui, et qui le considèrent comme le prophète du théâtre moderne[6]*. » À ce moment, l'idée est simple : se dégager du dictat du texte et agir directement sur les organes sensoriels, grâce aux images et à la musique, pour espérer toucher les forces profondes de l'inconscient. Notamment la libido et l'instinct de mort. Pour assouvir son dessein, Antonin Artaud restait persuadé que la violence devait être le meilleur moyen pour guérir le public de la violence : « Je défie bien un spectateur à qui des scènes auront passé leur sang (…) je le défie de se livrer, au dehors, à des idées de guerre, d'émeute et d'assassinats hasardeux*[7]*. » L'heure est à la catharsis, à la purification des affects, par l'affect.*

Voir un spectacle c'est aussi entrer dans un système d'attentes, rechercher un type singulier d'émotions. Théâtre, danse, performance, etc., à eux

---

[6] Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situation*, 1973, Paris, Gallimard Folio, 1990, p. 187.

[7] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938, Paris, Gallimard, 1964, p. 125.

seuls ces noms participent d'une atmosphère, préfigurent des attentes. Dansant, jouant ou performant, l'artiste propose des mondes où le sensible à la fois partage et s'offre en partage. Selon Georges Vigarello rien n'est « (…) plus historique que cet univers sensible où se mêlent l'intime, l'obscur et les sentiments de soi, comme le travail sur soi[8] *». Grâces magnifiées, intelligentes « provocations*[9] *», « transfigurations du banal*[10] *», etc., renouvelant l'ordre de la beauté, du goût, du dégoût, chaque époque, chaque soirée, chaque lieu légitime ou renie un certain type d'affect. En creux apparaissent les valeurs le mieux établies. La construction de leur histoire tourne le plus souvent ses feux sur la lente prise de conscience d'un soi distinguant aussi le sujet comme un être de sensation.*

3. Une histoire des mœurs et de la censure

*Au XX*e *siècle, l'histoire des spectacles incarne, à sa mesure, l'histoire de la conquête moderne du plaisir. Sur scène et avec volupté, les créations vibrent parfois sous la puissance des émois sensuels. Au cœur des soirées, entre censures et acceptations, le spectacle vivant trace les limites du tolérable.*

Le cas Vaslav Nijinsky dans L'après-midi d'un faune est exemplaire. Au final, le danseur étendu sur son tertre passe la main sous lui et feint de se

---

[8] Georges Vigarello, « Les sens internes et leurs repères anciens », *Bulletin de l'ADHC*, n°6, septembre 2006, p. 5-14.

[9] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, 1. Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994, chap. 9.

[10] Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, [1981], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1987.

masturber. Ce passage offense Gaston Calmette, le directeur du Figaro. Durant une semaine, par voie de presse, les opinions s'affrontent. Les hérauts de la moralité finissent par l'emporter obligeant le danseur à modifier sa chute. Pourtant, la disparition en 1906 du texte de censure, organisant par décret l'inspection des théâtres, avait suscité l'espoir des créateurs. Le retrait d'« Anastasie[11] *» laissait présager une plus grande tolérance. Cependant, dans son étude sur l'Opéra de Paris, Franck Hochleitner a montré comment plus qu'un simple excès de permissivité, cette suppression révéla plutôt un déplacement des vigilances, une passation dans les pouvoirs de contrôle*[12]*.*

Cependant à chaque lieu ses attentes, ses désirs et ses univers mentaux. Dans les lieux de plaisir, le nu, celui des femmes bien souvent, émoustille le public sans que cela ne choque. Selon Théodore Zeldin[13]*, Paris comptait déjà trente spectacles de strip-tease vers 1890. À l'Alcazar d'été, on pouvait voir Mademoiselle Cavelli : « ôtant son chapeau, sa robe, ses jupons, son corset, sa jolie chemise blanche et rose, ménageant un intervalle*

---

[11] Le 19 juillet 1874 Gill publia à la une de L'Éclipse, un dessin intitulé Madame Anastasie figurant une mégère aux ongles crochus, mi-domestique, mi-concierge, portant une chouette sur son épaule, et munie d'une paire de ciseaux gigantesque aux allures de tenailles. Voir Christian Delporte, « "Anastasie" : l'Imaginaire de la Censure dans le Dessin Satirique (XIXe-XXe siècles) », Pascal Ory (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-…)*, Bruxelles, Édition Complexe, 1997, p. 89-99.

[12] Franck Hochleitner, « La Censure à l'Opéra de Paris au début de la IIIe République », Pasal Ory (dir.), *La Censure en France à l'Ere Démocratique (1848-…)*, Bruxelles, Édition Complexe, 1997, p. 233-249.

[13] Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Tome 1, 3° partie « Goût et Corruption », 1978, tad. C. Erhel et M. Causse, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 1210.

assez long entre chaque geste pour permettre aux spectateurs de retrouver leur sang-froid[14]*. » Autre temps, autre espace : le 9 mars 1960 devant un parterre choisi, Yves Klein réalise ses anthropomorphies. Quelque temps plus tard, avec Antagonismes, performance proposée dans la galerie internationale d'art contemporain du Musée des Arts décoratifs, l'artiste vêtu d'un costume bleu dirige les actes de trois modèles féminins entièrement nus aux sons répétitifs de la Symphonie Monoton-Silence. Ces femmes, véritables « pinceaux vivants », se couvrent elles-mêmes de peinture et appliquent leur corps sur un papier blanc maculant le sol et les parois de la galerie d'un bleu devenu célèbre, tout en suivant les directives du maître. En se plaçant aux avant-gardes de l'art, l'œuvre parera la nudité des habits de l'excellence et la morale, une fois encore, sera sauve !*

4. Une histoire de la spiritualité

Selon Bertolt Brecht (rejoignant en cela le mysticisme d'Antonin Artaud) : « Spirituel, Cérémoniel, Rituel » sont les termes les plus aptes à définir l'essence de l'action théâtrale. Ces attributs « définissent une opposition radicale à une tradition psychologisante du théâtre bourgeois du XIXe *siècle : la spiritualité contre la psychologie, la cérémonie et le rite contre l'expression individuelle… »*[15]*. Chez l'un comme chez l'autre, la figure du spectre donne corps à cette*

---

[14] Francisque Sarcey cité par Theodore Zeldin, *Histoire des Passions Françaises 1848-1945*, Tome 1, 3° partie « Goût et Corruption », 1978, trad. C. Erhel et M. Causse, Paris Payot et Rivages, 1994, p. 1210.

[15] Rainer Nägele, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n°310, p. 147-154.

métaphysique de l'esprit. Figure de l'entre-deux, il réorganise les signifiants du « corps » et de « l'esprit » et scelle le passage entre une esthétique traditionnelle, volontiers bourgeoise à l'époque, et une poétique de la modernité ou le soma prend toute sa place.

Corps et spiritualité toujours, mais du côté de la danse cette fois. Suivant les pas de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry disserte sur L'âme et la danse. Conversant sur l'art des ballerines, il chante les vertus de l'âme que seul, selon lui, le corps dansant peut signifier. Plus tard, poursuivant sa réflexion, une Philosophie de la Danse surgit de sa prose fluide : « … ne pourrait-on pas considérer [la danse](…), comme une manière de vie intérieure, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine ? (…) Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances[16]*. » Sous la plume du poète, la pensée vante les attraits du corps et de ses métamorphoses. Selon lui, au vu du spectacle, une énergie communicative stimule l'esprit pour engendrer une connivence intuitive entre la danse et son public.*

Portée par le procès de sécularisation des sociétés occidentales, la modernité renouvelle le rapport au sacré. L'artiste, ses actes, son esprit, ses sentiments deviennent des objets de méditation. Moins absolues, et souvent plus prosaïques qu'aux périodes précédentes, les relations entre les créateurs et le divin se développent au cœur d'un système où « l'ici et maintenant » supplante peu à peu la transcendance.

---

[16] Paul Valéry, « Philosophie de la danse », 1936, *Œuvres*, tome 1, 1957, p. 1390-1401.

Au XXe siècle, des spiritualités inédites prenant le sujet ou la communauté pour fondement apparaissent. Le sacré se lie aux contingences de l'humanité. Véritable profession de foi, la construction de soi permet à l'homme d'espérer trouver en lui les conditions de son élévation. Car si, dans le tumulte du siècle, l'ordre religieux doucement se retire, le désir de croire ne faiblit pas. Ayant façonné l'Occident, il s'invente simplement d'autres thèmes de pensée et d'action.

5. Une histoire de la « soirée »

Quand commence un spectacle ? Au premier mot d'un acteur ? Au premier pas d'un danseur ? Au noir dans la salle ? À la minute où survient le silence ? Au moment du training du spectateur[17] *? À la lecture du programme ? En entrant dans le théâtre ? Lors de la prise de l'abonnement ? Il en est de même pour « l'après ». Quand le spectacle se termine-t-il ? Au début des applaudissements ? Lorsque l'on a fini d'en parler ?*

Au-delà de la temporalité de l'œuvre, le spectacle possède un temps psychologique ; il étire une durée. Selon Yvon Belaval, la séance « ne commence pas avec les trois coups pour se finir avec le baissé de rideau : à le considérer dans sa totalité, il se développe avant, pendant, après la séance proprement dite »[18]*. Aussi, pour historiciser l'expérience esthétique, il est*

---

[17] Certains théâtres comme l'Arsenal à Metz dilatent le temps du spectacle en proposant avant certains spectacles un training pour les spectateurs selon la méthode Feldenkraïs et quelques jours après des ateliers du regard.

[18] Yvon Belaval, « Ouverture sur le spectacle », Guy Dumur dir., *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 6.

tentant d'intégrer à l'étude « l'avant » et « l'après » de la représentation.

Arpentant les rues parisiennes de la Belle époque, le Tout-Paris pouvait s'extasier devant l'affiche de Valentin Serov annonçant la venue des ballets russes. Sur fond bleu, le peintre avait croqué au fusain et à la craie Anna Pavlova en position d'arabesque. Son port de tête altier, allure royale, diadème dans les cheveux, en quelques traits, l'effigie de l'artiste plongeait déjà le public au cœur de la soirée.

Le spectacle ponctue une journée. À la Belle époque, les femmes se parent de leurs plus beaux effets, les messieurs les accompagnent. Très vite, d'autres découvertes se lient au plaisir de la représentation. Des amis à revoir, d'autres à conquérir. À la Belle époque, on s'affiche au théâtre. Condensé d'atavisme et d'ambitions nouvelles, le « Beau monde » s'y exhibe. Dans un savant calcul, il se montre dans le luxe ; et le public associe volontiers élégance et renommée. La certitude d'être là, présent au cœur de ses mondanités, offre à chacun un peu de son identité. Celle consistant à penser que l'on peut être acteur et témoin de l'histoire. Selon Georges Banu, l'invention du rideau romantique a joué un rôle dans cet appel à la sociabilité : « Le rideau romantique se trouve donc à l'origine de l'entracte qui ne se limite plus à quelques accords d'un orchestre ; il entraîne le public à effectuer un retour sur soi, à « reprendre pied ». Et cela va rapidement transformer l'entracte en occasion de cérémonies sociales[19] *».*

---

[19] Georges Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, p. 125.

À l'autre bout du siècle, ces stratégies du voir et de l'être vu perdurent bien sûr. Cependant, l'émergence d'œuvres plus conceptuelles va parfois nécessiter d'autres attentions, impliquer d'autres façons d'être ensemble. Arthur Danto avait lancé sa mise en garde. Pour s'exercer, la fonction rhétorique des œuvres conceptuelles doit offrir aux spectateurs les clés de la compréhension. Dans le cas contraire, « on ne saurait en ressentir la puissance[20] ». Conscients du fait, certains danseurs fabriquent parfois du lien social autour de la soirée. Après certaines de leurs pièces, Alain Buffard ou Xavier Le Roy organisent un débat avec la salle. Le temps est à l'échange. Ailleurs, ces mêmes artistes noircirent les colonnes de la revue Mouvement sur et pour Jérôme Bel. Plus tard, Art Press sert de tribune à Jérôme Bel pour évoquer le travail de Xavier le Roy,[21] dont l'œuvre Gizselle repose sur le même motif que Jérôme Bel.

À la manière "d'une société savante", ces artistes exposent, commentent et expliquent quelques-unes de leurs propositions artistiques. Dans la mise en place de son « École du spectateur » Anne Ubersfeld avait fait un principe de ce mode d'exercice : « Ce que nous faisons ici, c'est un effort de communication (…) destiné à donner au spectateur de théâtre quelques moyens supplémentaires pour augmenter son plaisir, aiguiser ses yeux et ses oreilles, exciter sa réflexion[22]. »

---

[20] Arthur Danto, L*a transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, 1981, Paris, Seuil, 1989, p. 275.

[21] Jérôme Bel, « Qu'ils crèvent les artistes ! », *Art Press*, n° 23 spécial, 2002, p. 92-96.

[22] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 7.

Dans certains théâtres, cette approche de l'art et du vivant a depuis fait école.

6. Une histoire des techniques

Que seraient les œuvres de Loïe Fuller sans la Fée électricité, les pièces d'Oskar Schlemmer sans ses costumes induisant les mouvements, les danseuses classiques sans leurs pointes ? Que seraient les performances des musiciens sans un théâtre soucieux de produire une température stable ? Que serait un théâtre d'ombres sans éclairage ? Source de potentialités, le système technicien structure les imaginaires, agit sur les créations. Au gré des progrès techniques, il représente un « fond » implicite vers lequel le spectacle vivant se tourne parfois pour se dynamiser ou se réactualiser. Dans son analyse sur le « clou » du spectacle, Jean-Jacques Roubine a montré le rôle qu'exerçât la machinerie dans la pensée créative : « L'autre grande catégorie de clous en vogue constitue l'apothéose de la scénographie et de la machinerie. Dès 1809, l'apocalypse qui faisait le clou du colosse de Rhodes, un mélodrame de Hapdé, ne comportait pas moins d'une tempête, d'un tremblement de terre, de l'engloutissement de la ville de Rhodes « au milieu des feux souterrains », de l'éruption d'un volcan avec pluie de lave, etc. (…) On conçoit que, dans ces conditions, le machiniste soit devenu une vedette à parts égales avec le décorateur, le metteur en scène et l'auteur.[23] »

---

[23] Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989 p. 95-162

Machinerie, décors, costumes, conduites d'éclairage, configuration de la scène, rapport aux images, environnements réels ou virtuels, etc. : au gré des époques les objets techniques imposent leur marque au spectacle vivant. Structurant l'atmosphère des lieux, ils influencent et conditionnent la création comme la réception d'une œuvre. Depuis 1830, les scènes étaient éclairées au gaz. Une commande générale répartissait le combustible dans un système de tuyauterie illuminant différents points du plateau, et une vanne de débit en réglait les intensités. En abandonnant ces méthodes, de fait, la conduite d'éclairage[24] *gagne en souplesse et en fiabilité. Le noir complet peut enfin envahir la salle. Selon Guy Boquet, « La dramaturgie moderne, c'est l'électricité plus le metteur en scène*[25] *».*

Dès la fin du XXe *siècle, à l'image de Bob Wilson, Robert Lepage ou encore des artistes du théâtre de la complicité, le postmodernisme, et son monde d'écrans, bouleversa la donne. Jusqu'à ce que n+n Corsino proposent, avec leurs Topologies de l'instant : un spectacle chorégraphique sans danseur, mais où dansent cependant des images.*

En impliquant l'homme dans son projet, la technique se charge d'une dimension axiologique. Par elle, l'individu assimilant et accommodation sans cesse son milieu se confronte en permanence à lui-même et à son histoire de ses univers de référence. Sans cesse, il « devient » en se construisant et en façonnant le

---

[24] Ensemble des consignes visant à répertorier les effets de lumière successifs lors d'un spectacle.

[25] Guy Boquet, « Élément pour une sociologie du théâtre », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1969, Vol. 24, n° 5, p. 1220-1225.

monde, son monde. Car la technique porte en elle une force, pour Martin Heidegger, son essence est un dévoilement : signature du destin historique[26].

7. Une histoire des arts

Le sens commun établit volontiers une correspondance entre différents arts : théâtre, danse et décoration. Selon Guy Dumur : « il est impossible de ne pas deviner l'apport de la décoration dans les premiers spectacles de Brecht, avec les décors de Caspar Neher – Homme pour homme, Grandeur et décadence des Mahagonny (…). Les caricatures, les marionnettes de Georges Grosz sont intimement liées aux Aventures du brave soldat Chveik, spectacle de Piscator (…)[27] *» L'exemple des ballets russes demeure célèbre*[28]*. Léon Bakst, Alexandre Benois, Pablo Picasso, etc., hauts en couleur, ces noms s'associent à l'univers des Ballets russes! Au mépris des usages, Serge de Diaghilev confie la création des décors, des costumes et des toiles de scène à de véritables artistes-peintres et non plus à de simples décorateurs. Et voici Nijinski, faune superbe, animant la toile aux couleurs impressionnistes de Léon Bakst. Dans le même temps, Bonnard et Vuillard collaborent au Théâtre d'art de Paul Fort et Lugné-Poe. Parfois, à l'exemple de Meyerhold, homme de théâtre qui fut lui-même fut décorateur, l'histoire des*

---

[26] Martin Heidegger, "La Question de la Technique", 1954, traduction A. Préau, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9-48.

[27] Guy Dumur, « Echec et réussite du théâtre contemporain », Guy Dumur dir., *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1322.

[28] Roland Huesca, *Triomphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

arts comme celle de leur partage doit explorer des territoires communs.

D'ailleurs, la sémantique fait signe : fusion des arts, la « Gesamtkunstwerk » wagnérienne, plus près de nous « mélange des arts » témoignent de cette volonté de rapprocher des univers artistiques distincts. Cependant, de la fusion au mélange l'histoire montrerait que l'on passe d'une esthétique de la réception (mieux soutenue par le symbolisme) à une esthétique de la création (valorisant les processus cognitifs mis en jeu dans le « processus » créateur).

Au cours d'une soirée, spectateurs et artistes ne sont pas des individus vides et naïfs piégés dans l'instant du spectacle, mais des êtres pétris de connaissances. Situant les œuvres dans le temps et l'espace, dissertant sur les valeurs du beau, cette érudition, même lacunaire permet de « compare(r) les variations de style avec les événements historiques et avec les traits changeants dans d'autres champs de la culture (…)[29] *». Chaque expérience situe les contextes artistiques et les canons esthétiques d'une époque ; elle organise la perception et opère des découpages symboliques. Rendant concevables les influences entre les différents arts du moment, elle explique, en partie, les innovations. Ici, l'histoire des arts rencontre l'histoire des savoirs.*

8. Une histoire des savoirs

À l'écoute des références savantes ou scientifiques, les arts du vivant aiment parfois se glisser

---

[29] Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, trad. B. Allan et coll., Paris, Gallimard, TEL, 1982, p. 36.

dans l'intertexte. Jean-Jacques Roubine a montré comment les théories du XVIIe siècle, loin de chercher à inventer un système nouveau ou à fonder une esthétique originale s'efforçaient, avant tout, à comprendre la Poétique d'Aristote dans le but d'aider les dramaturges à la mettre en pratique. Seul Corneille se soucia, dans ses fameux Discours, de prendre un peu de champ et d'élargir les perspectives aristotéliciennes.[30] *Plus près de nous, Bertolt Brecht utilisa le marxisme pour, au sein de chaque pièce, contrarier et mettre en tension les évidences du sens commun et des préjugés.*

En danse, les membres du Bauhaus placent leur confiance, au début du XXe siècle, dans les représentations géométriques de l'époque. Selon eux, chargées d'espoir, ces mathématisations de l'existence, faites « de nombre et de mesure », contribuent à élaborer une nouvelle conscience du Beau. Jaillie des ruines de l'après-guerre, cette lecture de l'art anime une esthétique où sphères, cônes et cylindres prennent place dans un univers à trois dimensions. Sobriété et rationalité deviennent ainsi les emblèmes d'un futur radieux. À l'horizon de ces figures abstraites doit s'élever « l'homme nouveau ». Quelques années plus tard, de l'autre côté de l'océan, explorant le Yi King, ou Livre des mutations, John Cage découvre comment de simples hexagrammes permettent de décrire et de classer le réel. Hasard, contingence, effacement de l'affect : l'esprit Zen dynamise le moment. Enthousiasmé par cette forme de détachement oriental et peu convaincu par les approches psychologiques des

---

[30] Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, 1990, Paris, Dunod, 1996, p. 5.

« modernes », Merce Cunningham lie ses pièces à cette disposition de l'esprit.

Pleins feux sur le body art à présent. L'implication du public dans l'espace de la performance amène Vito Acconci à la notion de « Champs d'énergie » telle qu'elle fut décrite par le psychologue Kurt Lewin dans ses Principes de la psychologie topologique. L'artiste découvre dans cet ouvrage une explication dans la manière dont chaque individu émet un champ d'énergie personnel englobant toutes les interactions possibles avec d'autres personnes et objets dans un espace physique donné. Seebed (1971) exécuté à la galerie Sonnabend_de New York reste une de ces œuvres les plus célèbres. Six heures par jour et cinq jours par semaine, Vito Acconci se masturba sous une passerelle construite dans la salle d'exposition, sur laquelle les visiteurs marchaient. Le spectateur ne voyait rien, mais entendait, par des haut-parleurs, la respiration de l'artiste et sa voix décrivant les personnes dont il imaginait la présence.

Cependant, si une compatibilité s'est amorcée entre des discours artistiques et certaines formes d'érudition livresques, et si des climats émotionnels et moraux nimbent de temps à autre les spectacles, les artistes ne se bornent pas à appliquer une vue de l'esprit ; dans leurs œuvres ils sélectionnent, intériorisent, modifient et bien sûr incorporent certains énoncés, parfois même inconsciemment.

9. Une histoire du politique

L'espace-temps de la représentation reste l'occasion d'affirmer ses convictions, de discourir sur le

bon ou le mauvais fonctionnement d'une société. Peurs, espoirs, fantasmes, croyances, etc., soulèvent parfois des controverses et influent sur la saisie des œuvres proposées. En 1830, lancée par Victor Hugo, Hernani ouvrira le feu d'une ère nouvelle en imposant l'idée qu'un artiste peut jouer un rôle subversif, au sein même de son œuvre. Gérard Noiriel a montré comment cette pièce, « qui a pour cadre la cour d'Espagne à l'époque de Charles Quint au début du XVIe siècle, suscite cependant la fureur des conservateurs parce qu'elle transpose, dans le domaine de l'art dramatique, la critique des « privilèges » que la Révolution française avait développée dans le champ politique. Très vite le scandale enfle : « Hugo reçoit à cette occasion le soutien de ses amis écrivains, peintres et musiciens, qui vont occuper la Comédie-Française et faire la claque lors des trente-neuf représentations de la pièce. Ils défendent la liberté de l'art contre la « censure littéraire », rejetant toute forme d'intervention de l'État dans le domaine de la culture. Le « parti des artistes » s'engage alors dans une lutte, en mobilisant ses propres moyens d'action, qui sont surtout symboliques[31]. » Dans cette lignée, toute l'œuvre de Brecht, en une veine marxiste, peut être lue comme un effort pour lutter contre l'oppression.

Le temps du spectacle offre aussi la possibilité de confirmer des alliances par le jeu de la diplomatie et des échanges culturels. À la Belle époque, lors des soirées de ballet, la presse exerce ses pressions pour infléchir des décisions diplomatiques ou pour mettre en avant des intérêts nationalistes. Les sixties vont

---

[31] Gérard Noiriel, *Histoire théâtre politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 31-32.

changer ce rapport au politique. Pour la jeunesse, le corps devient un moyen efficace pour exprimer sa rébellion contre un establishment jugé suranné et castrateur. En Europe comme en Amérique, une philosophie du Non entre en jeu contestant le bien-fondé des institutions, des pouvoirs en place, de la guerre, de la hiérarchie, etc. Dans la lignée des mouvements de soixante-huit, les auteurs pourfendent, d'un style acerbe, l'ordre établi: l'art corporel se veut « violence, révolte, provocation ». Michel Journiac, un des fers de lance de ce mouvement, en dresse les préceptes : « … toute tentative créatrice est critique (…) elle est celle qui dit NON (…)[32] »

Dans ces moments les plus radicaux, les apports de Theodor W. Adorno exprimèrent cette cause. Dès 1970, le philosophe jetait les bases d'une esthétique de la négativité. Dans sa critique du social, il dénonçait l'ordre "bourgeois" en place et réprouvait le progrès de l'humanité, non pour en contester le bien-fondé, mais pour en déjuger les coutumes de domination et d'exploitation.

Quelles que soient les configurations prises au cours du temps, ce type d'histoire «s' intéresse aux actes esthétiques comme configurations de l'expérience, qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique[33] »

10. Une histoire de l'économie

---

[32] Entretien avec Michel Journiac, *arTitudes*, n°8/9 juillet/août 1972.
[33] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique édition, 2000, p. 7.

Dans le monde du spectacle vivant, subsides et subventions jouent les premiers rôles. Dans son analyse du théâtre au XIXe siècle en France, Anne Ubersfeld a mis en évidence que le vrai problème des « subventionnés », au moins avant 1840 - et après la situation ne s'améliore guère - était le manque de public : « Le Théâtre-Français est la salle de spectacle où il est de bon ton de venir s'ennuyer dignement. La bonne société avait sa loge « aux Français », mais y venait le plus rarement possible. Quant au reste de la salle, si l'on sait que, en cette période de monnaie stable, les frais normaux d'une soirée sont de 1400 francs et qu'il arrive fréquemment que les recettes soient de 150 ou 200 francs, on mesure l'étendue du désastre ; seules sont au dessus de l'étiage les représentations où figure un « monstre sacré », Talma ou Mlle Mars, l'inusable merveille que les Parisiens montrent à leurs cousins de Province. (…) Les classiques sont montés avec une emphase et une raideur, avec une absence d'imagination qui justifie la grogne du public (…)[34] *». Rien n'est inéluctable pour autant. Dès 1945, les méfiances envers toutes formes d'intervention étatique dans la création commencent à s'estomper, et si les premières mesures adoptées par le Front Populaire furent accueillies avec réserve*[35] *après-guerre, notamment avec le TNP et Jean Vilar, usages et*

---

[34] Anne Ubersfeld, « Le moi et l'Histoire », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 37-94.

[35] Gérard Noiriel a montré comment, dans L'Impromptu de Paris (1937) Jean Giraudoux avait mis en scène un fonctionnaire du ministère des Beaux-Arts au milieu d'une troupe de comédiens afin de ridiculiser son incompétence, dans Histoire Théâtre Politique, Marseille, Agone, 2009, p. 32.

représentions à l'égard des subventions publiques vont changer.

La société de marché oriente, elle aussi, l'activité créatrice. Pour Jean-Paul Montanari, Directeur du Festival de danse de Montpellier, à partir des années quatre-vingt dans le monde de la danse, le marché exhume tout : il fouille tous les recoins, « ne laisse personne tranquille »[36]*. En s'ouvrant au marché, la société industrielle condamne artistes et programmateurs au succès financier. C'est parfois dommageable : selon Guy Boquet, la N.R.F. de Copeau n'avait pas le poids social de la Revue des Deux Mondes pour réussir à imposer Claudel avant 1939. Dans le même temps, l'auteur montre comment la nécessité de ce calcul économique a abouti à la recherche permanente d'un public structuré : « Dès 1889, des intellectuels socialistes allemands ont organisé la première association d'abonnés pour ouvrir à un public de syndicalistes et d'O.S. habitué au vaudeville le répertoire international de Shakespeare à Gorki ; Vilar devait structurer son public du T.N.P. en proposant des avant-premières aux associations culturelles d'entreprises, de services publics ou d'universitaires*[37]*. » Dans bon nombre de cas, l'exigence de mettre en place une clientèle plus vaste a pour « effet pervers » la timidité ou le manque d'audace de certains programmateurs/spéculateurs. Dans d'autres, à l'image d'un Daniel Larrieu, momentanément désargenté, répétant dans les jardins*

---

[36] Jean-Paul Montanari, séquence d'entretien dans le documentaire Grand écart de Charles Picq, 1998.

[37] Guy Boquet, « Élément pour une sociologie du théâtre », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1969, Vol. 24, n° 5, p. 1220-1225.

du Palais royal, le manque de subsides oblige le monde de l'art à trouver de nouvelles formes de pensée et d'action.

11. Une histoire (…)

……
……
……

Loin d'être exhaustives, ces multiples histoires « étayent » l'événement spectacle pour témoigner ensemble de la vie des formes. Parce que chaque soirée reste à l'épreuve de ces multiples faisceaux de compréhension, l'histoire du spectacle vivant se lie à l'expression de ces histoires différentes. Loin de se contredire ou de se niveler, elles composent des configurations singulières pour, du même geste, révéler la situation esthétique du moment.

Bibliographie

ABENSOUR Gérard, « Meyerhold et le symbolisme », *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, 2004, p. 591-606.
ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, 1970, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
ARASSE Daniel, *On n'y voit rien. Description*, Paris, Denoël, Folio essais, 2000.
ARON Raymond, Introduction à la philosophie de l'histoire, essai sur les limites de l'objectivité, 1938, Paris, Gallimard, 16 éd., 1957
ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, 1938, Paris, Gallimard, 1964.
ASTRUC Gabriel, « Le Premier Feu d'Artifice », in *La Revue Musicale*, supplément n° 1, janvier 1931, p. 426-432.
BAECQUE Antoine de, *Les cahiers du cinéma, histoire d'une revue, tome 1 à l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1991.
BALANDIER Georges, *Le grand système*, Paris, Fayard, 2001.
BANES Sally, *Terpsichore en baskets post-modern dance*, 1977, trad. Denise Luccioni, Paris, Chiron Centre national de la danse, 2002.
BANU Georges, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997.
BARBA Eugenio, « La fiction de la réalité », Odette Aslan dir., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994,
BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Social sciences information*, VI, 4, 1967, p. 65-75.
BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Essais, 2002.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, 1982, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Champs Flammarion, 1988.
BEL Jérôme, « Qu'ils crèvent les artistes ! », *Art Press*, n° 23 spécial, 2002, p. 92-96.
BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », 1931, *Œuvres II*, Paris, Gallimard/folio essais, 2000, p. 295-321
BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », Œuvres III, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000, p. 427-443.
BERGSON Henri, *Essais sur les Données immédiates de la Conscience*, Paris, PUF, 1927, 96° édit., 1961.
BERNARD Michel, *L'expressivité du corps*, Paris, Delage, 1976.
BIRRINGER Johannes, « La danse et la perception interactive », *Nouvelles de danse, Interagir avec les technologies numériques*, n°52, 2004, p. 99-115.
BOQUET Guy, « Élément pour une sociologie du théâtre », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1969, Vol. 24, n° 5, p. 1220-1225.
BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, p. 69-72.
BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 14eme année, 1/2, 1990, p. 1-10
BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.
BUCKLE Richard , *Diaghilev*, 1979, trad. T. Mayer, Paris, J.C. Lattès, 1980.
BRESSON François, « La place des processus de décision dans l'activité perceptive », *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 60, 1963, p. 37-61.
BREVANNES Raoul, « Le gala russe », *Figaro*, 19 mai 1909.
CABANNE Pierre, *Le scandale dans l'art*, Paris, La différence, 2007.
CARRERE-SAUCEDE Christine, « L'apport de la presse à l'histoire du théâtre en province au XIXème siècle », *Semen*, 25, Le discours de presse au dix-neuvième siècle : pratiques socio-discursives émergentes, 2008, mis en ligne le 22 février 2009.

CAVELL Stanley, *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*, 1971, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.
CERTEAU Michel de, « L'opération historique », Jacques Le Goff et Pierre, *Faire de l'histoire 1. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 19-68.
CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975.
CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien 1 Art de faire*, Paris, Gallimard, Folio, 1980
CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.
CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet occidental naissances et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
CORBIN Alain et coll., *Histoire du corps, 2 De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.
CROCE Benedetto, *Essais d'esthétique*, 1933, trad.. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991
DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, [1981], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1987.
DANTO Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, 1997, Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.
DATTA Venita, « Sur les Boulevards : Les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire », *Clio*, n° 24, 2006, p. 125-147.
DELEUZE Gilles, *Foucault*, 1986, Paris, Minuit, Reprise, 2004.
DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, Reprise, 1991/2005.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
DILTHEY Wilhelm, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, 1910, trad. Sylvie Mesure, Paris, Cerf, 1988.
DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Champs / Flammarion, 1994.
DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*, tome 1, Paris, PUF, 1953.

DOSSE François, « L'histoire intellectuelle après le linguistic turn », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 318-341.
DUMUR Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965.
DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965,
ÉCO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965.
FEBVRE Lucien, « Avant-propos », Charles Morazé », *Trois essais sur histoire et Culture*, A. Colin, Cahiers des Annales, 1948.
FEBVRE Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin , 1953.
FOCILLON Henri, *Vie des formes*, 1943, Paris, PUF, 1990.
FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994.
FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
FOSTER Hal, « L'artiste ethnographe, ou la 'fin de l'histoire' signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? » *Face à l'histoire / l'artiste moderne devant l'événement historique*, 1933-1996, Paris, Flammarion, Centre Pompidou, 1996, p. 498-505.
FRANCASTEL Pierre, *Art et technique au XIXe et XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1956.
FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1970.
FRANTZ Pierre, « Théâtre et fêtes de la Révolution », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2*. De la révolution à nos jours, Paris, Armand Colin, 1989, p. 9-33.
GADAMER Hans Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 1960, trad. É Sacre, Paris, Seuil, 1976.

GADAMER Hans-Georg, *L'art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, 1982, trad. Isabelle Julien-Deygout et coll., Paris, Aubier, 1991.
GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art, 1 Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre national de la Danse, 2000.
GINZBURG Carlo et PONTI Carlo, « La micro-histoire », *Le débat*, n°17, décembre 1981, p. 133-135.
GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude, (dir.) Directeurs de théâtre XIXe-XXe siècles, Histoire d'une profession, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
GROTOWSKI Jerzy, *vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971.
GUILBERT Laure, *Danser sous le IIIe Reich*, Bruxelles, Complexe, 2000.
HAAR Michel, *Le chant de la terre*, Paris, L'Herne, 1987.
HAAR Michel, *L'œuvre d'art, essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994.
HAMON-SIREJOLS Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, Édit. Du CNRS, 1998.
HEINICH Nathalie, « Esthétique, déception et mise en énigme : La beauté contre l'art contemporain », *Art présence*, octobre-novembre 1995, nº 16, p. 12-19.
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807, trad. J.P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991.
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome 1, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997.
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome 2, trad. C. Bénard, 1835, Paris, Le livre de poche, 1997.
HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », 1936, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1949, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, Tel, p. 13-98.
HEIDEGGER Martin, « La Question de la Technique », 1954, trad.. A. Préau, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9-48.
HODAK Caroline, « Susciter les sens et créer du sensationnel : la spirale des effets et réalisme au sein du théâtre équestre

vers 1800, » *Terrain, Revue d'ethnologie européenne*, n° 46, mars 2006, p. 49-66.
HOGHE Raimund, *Pina Bausch Histoires de théâtre dansé*, 1986, traduction D. Petit, Paris, L'Arche, 1987
HUESCA Roland, *Triomphes et scandales, la belle époque des ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.
HUESCA Roland, « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », *Symposium Canadian journal of continental philosophy*, Vol. 10, n° 2, 2006, p. 569-586.
HUESCA Roland, « La part des peintres », *Ballets russes, programme de l'Opéra de Paris*, décembre 2009, p. 63-67.
HUESCA Roland, *Danse, Arts et Modernités*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2012.
HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie, I et II*, 1913, traduction Paul Ricœur, Paris Gallimard Tel, 1950.
JACQ-MIOCHE Sylvie, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », *Romantisme*, 2005, 35, 128, p. 95-107.
JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mayard, Paris, Gallimard, TEL, 1978.
JOURNIAC Michel, « Entretien », *arTitudes*, n°8/9 juillet/août 1972.
JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, 1955, Paris, Gallimard, 2e éd. 1974.
KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. A. J.L. Delamarre et coll., Paris, Gallimard, folio, 1985.
KOSELLECK Reinhardt, *Le futur passé. Contributions à la sémantique des temps historiques*, 1979, trad. J. Hoock et coll. Paris, EHESS, 1990.
LACOUE-LABARTHE Philippe, *L'Imitation des Modernes Typographie II*, Paris, Galilée, 1986.
LAFARGUE Bernard, « Artistes-mutants à l'aube du XXe siècle », Lydie Pearl dir., *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129-156.
LAUNAY Isabelle, *A la recherche de la danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.
LE COZ Françoise « Loïe Fuller et la danse », *Loïe Fuller danseuse de l'art nouveau*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 35-41.

LEGENDRE Pierre, *L'inestimable objet de la transmission. Essai sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985.
LEPETIT Bernard et REVEL Jacques, « L'expérimentation contre l'arbitraire », *Annales ESC*, n° 1, janvier-février 1992, p. 261-265.
LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
LEVI Giovanni, « Les usages de la biographie», *Annales ESC*, novembre–décembre 1989, n°6, p. 1325-1336.
LEVINSON Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, 1990, trad. J.P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1998.
Lista Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle époque*, Paris, Stock Éditions d'art Somogy, 1994.
LISTA Giovanni, *La scène moderne*, Paris/Arles, Éditions Carré/Actes sud, 1997.
LOYER Emmanuelle et TOURNES Ludovic, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle : pour une histoire des circulations transnationales », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 171-192.
LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
MARCUZZI Max, « Heidegger », *Gradus philosophique*, Paris, Flammarion, 1994, , p. 282-301.
MEREDIEU Françoise de, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.
MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1945.
MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 7e édition, 1966.
MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1998.
MOINDROT Isabelle (dir,) *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS, 2006.
MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*,3|2009,
http://trajectoires.revues.org/index392.html.

MONNIER Gérard, « Histoire des arts et typologie », Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 407-423.
MONNIER Gérard, « L'œuvre d'art et l'histoire », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 291-304.
MOSES Stéphane, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992.
NÄGELE Rainer, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n°310, p. 147-154.
NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, 1882, trad.. Henri Albert, Paris, Librairie générale française, 1993.
NIETZSCHE Friedrich, *Sur l'Avenir de nos Établissements d'Enseignement La Philosophie à l'Époque des Grecs Vérité et Mensonge au Sens Extra-Moral et autres écrits posthumes 1870-1873*, textes et variantes établis par G. Colli et coll. Paris, Gallimard, 1975.
NOIRIEL Gérard, *Histoire Théâtre Politique*, Marseille, Agone, 2009.
NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, 1, 2 et 3*, Paris, Gallimard, 1974.
NORA Pierre, « Comment écrire l'histoire de France », 1986, *Les lieux de mémoire*, tome 2, Paris, Gallimard, Quarto, 1997.
NORA Pierre, « L'Ère de la Commémoration », P. Nora, *Les Lieux de Mémoire, III Les France. De L'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992, p. 977-1012.
OLIVESI Vannina, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra », 1830-1850, *Rives méditerranéennes*, juin 2008, p. 93-100.
ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France question et questionnement », *Vingtième siècle revue d'histoire*, octobre/novembre 1987, p. 67-82.
ORY Pascal (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-…)-*, Bruxelles, Édition Complexe, 1997.
PAREYSON Luigi, *Conversations sur l'esthétique*, 1966, trad.. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.

PAULHAN Frédéric., « L'expression artistique de la Musique », *Mercure de France*, juillet 1910, p. 385-408.
PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, 1982, Lille, Septentrion, 2e éd. 2007.
PAVIS Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.
PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan,1996.
PAZ Octavio, *Point de Convergence Du Romantisme à l'avant-garde*, 1974, trad. Roger Munier, Paris, Gallimard, 1976.
PECHEUX Marie-Germaine, « L'Apprentissage perceptif : approches et concepts", *Psychologie Française*, 1-2, Tome 20, 1975, p. 25-33.
PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold*, Paris, Ed. du CNRS, Paris, 1990.
PIKETTY Guillaume, « La biographie comme genre historique ? Études de cas », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 63, juillet-septembre 1999, p. 119-126.
POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art, une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.
RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique-édition, 2000
REMOND René, *Notre siècle, 1918-1988*, Paris, Fayard, 1988.
RENAUD Alain, « Nouvelles images, nouvelle culture : vers un imaginaire numérique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXXII, 1987, p. 125-135.
REUCHLIN Maurice, *Psychologie*, Paris, PUF, 2e éd. 1978.
REVEL Jacques, « L'histoire au ras du sol » préface à Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1989, p. XII.
RICŒUR Paul, *Histoire et vérité*, 1955, Seuil, Points Essais, 1967.
RICŒUR Paul, *Temps et récit, l'intrigue et le récit historique*, I, Seuil, Points Essais, 1983.
RICŒUR Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, III, 1985, Paris, Seuil, Points, 1991.
RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000.

ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et Critique*, Paris, Gallimard, 1998.
ROLAND Denis, « La construction d'une mémoire au lendemain de la guerre : Louis Jouvet et le théâtre de l'Athénée en Amérique latine : 1941-1945 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 39/40, juillet décembre 1995, p. 39-45.
ROUBINE Jean-Jacques, « La grande magie », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2 de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 95-162.
ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, 1990, Paris, Dunod, 1996,
SARCEY Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 1 janvier 1883.
SARRAZAC Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2 de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 191-214.
SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, 1973, Paris, Gallimard Folio, 1990.
SHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, trad. B. Allan et coll., Paris, Gallimard, TEL, 1982.
SIMONDON Gilbert, *Du Mode d'Existence des Objets Techniques*, Paris, Aubier, 1958, 3eme édition, 1989.
SIMMEL Georg, « Digression sur l'étranger », 1908, Y. Grafmeyer et I. Joseph, *L'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, p. 53-59.
SKINNER Quentin, *Les fondements de la pensée politique moderne*, 1978, trad. J. Grossamn et J.Y. Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2001.
SOUDAY Paul, « Un ballet cubiste », *Le siècle*, 23 mai 1917.
TALEB Patrick, « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français », *Histoire, économie et société*, 2003, Vol 22, n°22-2, p. 239-260.
TAGUIEFF Pierre-André, *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, 2000.
UBERSFELD Anne, « Le moi et l'Histoire », Jacqueline de Jomaron, (dir.), *Le théâtre en France, 2 de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 37-94.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
VATTIMO Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, 1985, trad. C. Alunni, Paris, Seuil, 1987.
VAUGHAN David, *Merce Cunningham un demi-siècle de danse*, trad. Denise Luccioni, Paris, Plume, 1997.
VENAYRE Sylvain, « L'invention de l'invention. L'histoire des représentations en France depuis 1980 », Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 31-54.
VALERY Paul, « Philosophie de la danse », 1936, *Œuvres*, tome 1, 1957, , p. 1390-1401.
VEDIER Georges, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, PUF, 1955.
VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, Points, 1971.
VERNAY Marie-Christine, « La danse s'aixtériorise », *Libération*, 30 juillet 2004.
VIGARELLO Georges, « Les sens internes et leurs repères anciens », *Bulletin de l'ADHC*, n°6, septembre 2006, p. 5-14.
VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, I*, L'École, POL, 1994.
VURPILLOT Éliane, « Introduction à l'étude du rôle des déterminants perceptifs dans l'organisation spatiale », *Cahiers de psychologie*, Vol. 14, n° 4, 1971, p. 317-323.
WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904-1905, Paris, Plon, 1964.
YON Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000.
YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.
YON Jean-Claude, « La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers », *Histoire, économie et société*, 2003, vol 22 , n° 22-2, p. 261-273.
ZELDIN Theodore, *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Tome 1, 3° partie « Goût et Corruption », 1978, tad. C. Erhel et M. Causse, Paris Payot et Rivages, 1994.

Table des matières

Introduction
..... 9

Spectacle vivant et historicité

Hegel : la dette et les renoncements
Quitter Hegel pour Nietzsche, mais y penser 15
Sur la piste du singulier 20

L'énigme de la non-historicité de l'art 26
Sur fond d'idéalisme et de romantisme..... 26
Réception : la vérité possède toujours
son propre présent 29

Temporalités, plis et replis
Diachronie ; « Regard dissociant » 32
Une histoire à « rebrousse-poil » 35
Synchronie : au cœur de l'œuvre les temps se
plissent..... 38

L'Esthétique à l'heure de la « clôture de l'histoire »
Des avant-gardes artistiques à la crise de l'art 42
Altérités, géo-esthétique et nouvelles utopies 46
Ubiquités 48

Organiser et distribuer le réel

L'exemplarité de l'exemple
Le renouveau de la biographie. 53
« La vie des formes » 58

Objets : rendre signifiant ce que l'usage délaisse..... 61

Classifications et partages
Du classique au postmoderne..... 64
Territoires..... 67
Corps : brouillages postmodernes..... 70

Percevoir : l'œuvre / L'événement

Entre corps et raison
La nature impressive de l'expression 75
En être ou pas ? 78

L'œuvre : les bribes d'une « chose »
L'œuvre, la trace..... 81
Une expérience du monde..... 85

L'événement : le spectacle comme dispositif
Le créateur ne crée pas de spectacle..... 90
« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » 93
A chaque lieu ses attentes..... 96

Comprendre l'événement

Spectacles et sociétés
Sortir l'œuvre-spectacle de son isolement..... 101
L'événement : une « métaphore épistémologique » .. 105

Représenter / Re-figurer
Représentation-suppléance 108
Sur les voies de la création 112

Thématiser / Concevoir
Corpus : ordonner le réel 116
« Lieux de parole » 120
Communautés et « instance du présent » 121

Relier / Interpréter
Conjonctures : tisser des liens 125
Saisir les évolutions : « horizons d'attente » , « espaces d'expérience » 129

Conclusion / La métamorphose des traces
..... 135

Post-scriptum
..... 141

« Rôder » à la croisée des histoires 143
Une histoire du corps et de la voix 144
Une histoire du sensible 146
Une histoire des mœurs et de la censure 148
Une histoire de la spiritualité 150
Une histoire de la soirée 152
Une histoire des techniques 155
Une histoire des arts 157
Une histoire des savoirs 159
Une histoire du politique 161
Une histoire de l'économie 163
Une histoire (…) 165

Bibliographie
..... 167

Table des matières
..... 179