1.
Présentation da la journée de travail : DIX ANS DE RECHERCHES THEÂTRALES

Le 4 juillet 2012, a été organisée à la Villa Finaly, à Florence, une journée d'études portant sur les dix dernières années de recherches théâtrales réalisées à Paris Ouest-Nanterre sous la direction de Christian Biet.
28 docteurs étaient conviés. 16 ont pu venir, les autres ayant été empêchés (jurys, distance, problèmes de santé).

Chaque participant(e) a été en mesure de présenter et de commenter— du point de vue méthodologique comme du point de vue scientifique — ses travaux entre le moment où il/elle a soutenu sa thèse et maintenant.

A chaque intervention, une discussion a été possible, en toute bienveillance et dans un esprit de partage rarement vu dans le cadre de l'Université.

On pourra constater, en se reportant à la liste des docteurs, à quel point ces discussions ont pu être fructueuses, compte-tenu de la variété des sujets abordés, même s'il était clair qu'une sorte de ligne générale pouvait être déterminée à partir des attitudes scientifiques et déontologiques absolument communes.

Cette journée d'étude a été extrêmement productive au point que l'ensemble des participants, plus ceux qui n'ont pas pu se rendre à Florence et qui font partie des 28 docteurs (de 2002 à 2012, voir liste jointe), a pris la décision de publier non seulement un compte-rendu de ces travaux et des propositions faites par les « absents », mais aussi, probablement, un ouvrage papier ou publié sur ce site.

Cette journée a été réalisable grâce à l'IUF.

Sessions de travail du 4 juillet
Chacun disposait d'environ 20 mn pour parler de ses recherches, ou de son activité, de leur développement depuis la soutenance de thèse, et de tel ou tel point qui, particulièrement, l'intéresse ou l'occupe.

DIX ANS DE RECHERCHES THÉÂTRALES

10 h 30 / 12 h

1. Anne Verdier : Costume, vêtement, théâtre (XVIIe-XXIe siècle)
2. Romain Jobez : Formation et rôle du comédien en France et en Allemagne (XVIIe-XXIe siècle)
3. Sarah Di Bella : Des théories de l'acteur à l'acteur dansant (XVIIIe-XXIe siècle) (absente, empêchée au dernier moment)
4. Florence Filippi : La vedette, la star et le mythe de l'acteur : Talma et les autres
5. Damien Chardonnet Darmaillacq : La vedette, la star et le mythe de l'acteur : LeKain et les autres

14 h / 15 h 30

6. Ophélie Landrin : de l'avant-garde américaine à l'arrivée des étudiants Bostoniens
7. Karel Vanhaesebrouck : dramaturgie et spectacle baroque et néo-baroque, recherches et applications pratiques

8. Chloé Dechery : la performance en Angleterre (et en France)

15 h 30 / 17 h

9. Tiphaine Karsenti : le détour, la traduction et l'adaptation (XVIIe-XVIIIe siècle)
10. Corinne Meyniel : Théâtre religieux et effets frappants (XVIe-XVIIe siècle)
11. Anne-Madeleine Goulet : de la musique et des salons au passage des artistes européens à Rome
12. Judith Le Blanc : Opéra, parodie et détour musical (XVIIe-XVIIIe siècle)

17 h / 17 h 15

17 h / 17 h 15 : pause café

17 h 15 / 19 h

13. Martial Poirson : économie et politique XVIIIe-XXIe siècle
14. Marjorie Gaudemer : De l'analyse historique du théâtre de propagande socialiste à la questiion de la politique au théâtre
15. Christophe Triau : du monologue de théâtre à la dramaturgie politique en passant par l'expérience sensible
16. Olivier Neveux : du théâtre militant au théâtre politique contemporain
17. De quelques préoccupations actuelles (?) Christian Biet

Emploi du temps

3 juillet (pour la majorité des participants)

- arrivée à la villa dans l'après-midi
- 20 h diner à la villa

4 juillet

- Petit déjeuner
- 10 h / 12 h 30 : Première session
- 13 h déjeuner de travail
- 14 h / 15 h 30 : Deuxième session
- 15 h 30 / 17 h : Troisième session
- 17 h / 17 h 15 : pause café
- 17 h 15 / 19 h : quatrième session
- 19 h 30 : apéritif
- 20 h 30 : diner

5 juillet

- Petit déjeuner
- Départ des participants.

Thèses soutenues et sujets abordés
(depuis 2002 date de la première soutenance)

1. 2002	**Anne Verdier Maubert**	**MCF Nancy 2**	**18e**	***« Poétique de l'habit de théâtre en France (1606-1680) Contribution à l'histoire du vêtement »***	**Thèse publiée (Lampsaque)**

2. 2002	**Anne-Madeleine Goulet**	**CR CNRS**	**18e**	***Les livrets d'airs de différents auteurs (1658-1694), une musique de ruelles***	**Thèse publiée (Champion)**
3. 2003	**Christophe Triau**	**MCF Paris Ouest-Nanterre**	**18e**	**« Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVIIe siècle »**	**Thèse en cours de publication (Classiques Garnier)**
4. 2003	**Olivier Neveux**	**Pr. Lyon 2** **HDR décembre 2012 Paris Ouest**	**18e**	***Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979***	**Thèse publiée (La Découverte)**
5. 2003	**Anne Dutton**	**Associate Prof. Ontario**	**Dept. de français**	***Rhétorique et poétique du plaidoyer de l'âge classique : Olivier Patru, Antoine Le Maistre et Claude Gaultier***	**Thèse publiée (Canada)** **Co-tutelle Quenn's univ. Ontario** **Décédée en 2009**
6. 2004	**Romain Jobez**	**MCF Poitiers**	**18e**	**"La Question de la souveraineté dans la tragédie baroque silésienne "**	**Thèse publiée (Classiques Garnier)** **Co-tutelle Francfort**
7. 2004	**Elsa Marpeau**	**Scénariste, romancière**		**Le hors-scène dans la comédie de 1629 à 1673 : discours, images et représentations.**	
8. 2004	**Martial Poirson**	**Pr. Grenoble** **HDR novembre 2012 Paris Ouest**	**9e**	**De l'économique au comique : argent, morale et intérêt dans les formes comiques (1680-1789)**	**Thèse publiée (Classiques Garnier)**
9. 2004	**Sarah di Bella**			**« L'Expérience théâtreale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni Contributiion à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle »**	**Thèse publiée (Champion)** **Co-tutelle Bologne**
10. 2005	**Leila Adham**	**MCF Poitiers**	**18e**	***Apparition de l'ombre et émergence de la spectralité. Étude des représentations du spectre d'*Hamlet *sur la scène française (1769-2004)***	
11. 2005	**Michaël Desprez**	**Associate prof. Université de Sophia, Tokyo**	**Dept. de Français**	***Les premiers professionnels, ou, Du comédien à l'acteur. Constitution d'un métier, constitution d'une image. Italie-France, c.-1500-c.-1630***	
12. 2006	**Tiphaine Karsenti**	**MCF Paris Ouest-Nanterre**	**18e**	***Le Détour troyen, formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV*****,**	**Thèse publiée (Champion)**
13. 2007	**Gaël Le Chevalier**	**Prof Khâgne Bordeaux**	**Lettres**	***Stratégies des regards*** ***Voir et être vu*** ***Dans le théâtre de Thomas Corneille (1647-1695)***	**Thèse publiée (Classiques Garnier)**
14. 2007	**Ophélie Landrin**	**Chargée de l'accueil des étudiants**		**« De l'avant-garde historique américaine à la création expérimentale**	

		américains à Paris(Boston college)		**contemporaine aux Etats-Unis : rupture ou continuité ? L'esthétique de la fragmentation»**	
15. 2007	**Karel Van Haesebrouck**	**Professeur (chaire de théâtre) à l'Université Lbre de Bruxelles / responsable pédagogique du RITS Bruxelles**	**Dept. cultural studies, performing arts**	***Lectures, représentations, interprétations. Dramaturgie de 'Britannicus' (Jean Racine) en Europe (1672-2005).***	**Thèse publiée (Rodopi)** **Co-tutelle Leuwen**
16. 2008	**Virginie Lachaise**	**Profession libérale, New York**		***L'Invention de l'espace allégorique de la mort et de la mémoire dans le théâtre de Tadeusz Kantor.***	
17. 2008	**Yannick Bressan**	**Chargé de communication Bordeaux**		***Du* principe d'adhésion *dans la représentation théâtrale***	
18. 2008	**Pierre Banos**	**MCF Paris Ouest (édition) / directeur des éditions Théâtrales**	**18e**	***l'Édition théâtrale aujourd'hui, enjeux artistiques, économiques et politiques***	
19. 2009	**Violaine Heyraud**	**MCF Paris III**	**9e**	***Répétition et mécanismes chez Feydeau. Comédie, psyché, langage***	
20. 2009	**Florence Filippi**	**MCF Poitiers**	**18e**	***L'Artiste en vedette. François-Joseph Talma (1763 – 1826)***	
21. 2009	**Isabelle Beucher**	**Professeur en lycée (Théâtre)**	**Lettres**	***L'expérimentation théâtrale de l'effroi : Titus Andronicus sur la scène contemporaine.*** ***Les mises en scène contemporaines de Titus Andronicus de Shakespeare en France et au Royaume-Uni.***	**Thèse publiée (Classiques Garnier)**
22. 2009	**Judith Le Blanc**	**MCF Rouen**	**9e**	***Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)***	**Thèse publiée (Classiques Garnier)**
23. 2009	**Marjorie Gaudemer**	**Formatrice, enseignement**	**lettres**	***Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant***	**Thèse publiée (Champion)**
24. 2010	**Corinne Meyniel**	**Directrice de projets à la DRAC (adminstratrice)**		***De la Cène à la scène : la tragédie biblique pendant les guerres de religion (1550-1625)***	**Thèse publiée (Classiques Garnier)**
25. 2010	**Stéphanie Loncle**	**MCF Caen**	**18e**	***Libéralisme et théâtre, pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848*)**,	**Thèse publiée (Presses Universitaires de Rennes)**
26. 2011	**Chloé Déchery**	**Agrégée, en attente de poste / Performeuse Londres**	**18e**	***Le théâtre du quotidien, performance et corporéité au Royaume-Uni et en France aujourd'hui***	
27. 2011	**Charlotte Bouteille-Meister**	**PRAG Paris Ouest-Nanterre**	**18e**	***Les tragédies d'actualité (XVIe-XVIIe siècle)***	**Thèse en cours de publication (Classiques Garnier)**

28. 2012	**Damien Chardonnet-Darmaillacq**	**En attente de poste**	**18e**	***LeKain, registre et mémoires (éditions)***	

ABSTRACTS

DIX ANS DE RECHERCHES THÉÂTRALES

1. Anne Verdier : Costume, vêtement, théâtre (XVIIe-XXIe siècle)

A venir

2. Romain Jobez :

Du « rôle » des sociologues à la performance théâtrale : les comédiens des Lumières, acteurs critiques du drame bourgeois.

Les études théâtrales sont souvent accusées par les disciplines voisines d'un défaut de scientificité qui leur interdirait toute prise de position en dehors de leur champ universitaire particulier. En revanche, les sociologues, depuis Erwin Goffmann et *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), n'hésitent pas à se saisir du théâtre comme modèle heuristique. Mais la conception qu'ils défendent du modèle théâtral correspond à une interprétation restreinte et idéaliste de celui-ci. L'idée d'individus agissant dans la société conformément à un rôle prédéfini est notamment contredite par la notion de performance qui introduit nécessairement une distance critique au milieu dans lequel évolue chaque acteur. Par ailleurs, la notion de rôle qui paraît trouver son origine dans le théâtre du XVIIIe siècle est immédiate contredite par la réalité de la pratique scénique de cette époque. On constate en effet que le modèle du drame bourgeois dans lequel la représentation sociale est censée établir un réseau de correspondances entre le public et les personnages des pièces relève de l'illusion. D'une part, les acteurs se pensent déjà à l'époque comme *performers* jouant un répertoire varié et qui fait appel tout autant à leur intelligence corporelle qu'à leur capacité d'incarner des rôles. D'autre part, le public dit bourgeois n'a pas encore d'existence sociale réelle et vient moins au théâtre pour tenter de s'identifier à des modèles comportementaux que pour réfléchir aux écarts et limites que ces derniers impliquent. L'objet de ma communication sera donc de développer ces deux thèses à partir d'exemples tirés de l'histoire du théâtre dans l'Allemagne des Lumières. Car c'est au cours de cette période qu'apparaissent un certain nombre de mythes fondateurs de l'idéologie théâtrale qui nourrit encore aujourd'hui la sociologie. Il s'agira finalement de montrer que le théâtre est une analyse de la société qui met à l'épreuve les représentations de son imaginaire grâce aux acteurs dont le jeu est toujours dans la distance aux modèles proposés par les auteurs du drame bourgeois.

MCF Université de Poitiers, arts du spectacle. Théâtre.

3. Sarah Di Bella : Des théories de l'acteur à l'acteur dansant (XVIIIe-XXIe siècle)

(absente, empêchée au dernier moment, Sarah a communiqué l'abstract de son intervention)

Ordre et espace(s) dans l'histoire de la représentation et du spectacle.

Dans ma thèse de doctorat (2004) sur le XVIIIe siècle, en travaillant sur l'idée d'expérience dans la théorie du théâtre, j'ai fait la rencontre d'une autre grande idée de l'histoire occidentale : l'idée de discipline. Ainsi, en travaillant sur les écrits qui portaient l'ambition de faire du théâtre une institution en tout point au service du pouvoir disciplinaire et portée (légitimée donc) en tout point par la souveraineté, j'ai touché pour la première fois à une question qui a traversé mes projets scientifiques des derniers huit ans : l'interdépendance entre l'utopie disciplinaire liée à une certaine idée de l'Ordre, et l'Espace ou des espaces de la représentation. De l'utopie du théâtre-citadelle, conçue par le comédien et théoricien Luigi Riccoboni au XVIIIe siècle, à l'espace sacré rendu visible et agissant par les danses circulaires dans les tragédies de martyre au service du programme de conversion des Jésuites siciliens entre XVIe et XVIIe siècle, jusqu'à l'espace du casino à l'aube du XXe siècle où l'on ritualise, en l'organisant donc, la célébration du dieu argent tout en institutionnalisant le recours à (ou le pouvoir de) la fortune qui, capricieuse comme tous les dieux païens le sont, n'est pas moins ici au centre d'une cosmogonie nouvelle qui impose un ordre aussi rigoureux, par les formes et les gestuelles qui habitent l'espace du casino.

Dans les trois cas, il s'est agi ou il s'agit d'enquêter et de réfléchir à partir de la prise en compte de la dimension collective, politique au sens large, voire utopique d'un espace, au croisement du binôme ordre-désordre et de son rapport à la représentation et/ou au spectacle. En effet, on ne peut pas penser un Absolu sans penser son absolu contraire : on ne peut pas penser l'ordre sans une représentation efficace du chaos. Et de fait, on ne peut pas comprendre l'effondrement, puis l'oubli, des théories sur le théâtre disciplinaire au XVIIIe siècle si l'on ne prend pas en compte le risque de dérive tyrannique inscrit dans les systèmes de contraintes que les Réformateurs du début du siècle concevaient pour assurer la liberté de l'esprit éclairé et que la Révolution portera à la guillotine. Comme on ne peut pas comprendre la défense de la pratique de la danse circulaire dans la représentation agiographique si l'on ignore la face obscure de la danse cosmique, liée au cultes païens, puis au sabbat, et les persécutions dont la pratique de la danse en rond fait l'objet pendant plus de mille ans dans l'Occident chrétien. Enfin, l'espace du casino, célébrant l'utopie de la fortune ne manquera pas d'imposer la tyrannie du (jeu de) hasard qui conditionnera, parfois cruellement, les sorts des acteurs du pouvoir économique entre les deux guerres.

Mon travail ne passe jamais les bornes de l'historiographie, de la reconstitution historique et de l'histoire des idées. Néanmoins, marcher sur les pas des grands historiens qui ont révolutionné l'univers des sciences humaines depuis un siècle, signifie croiser plusieurs domaines du savoir, en prenant en compte leurs méthodes et leurs résultats. De A. Warburg à C. Ginzburg, à M. Foucault, de J. Pigeaud à P. Sloterdijk, de V. Turner à J. Duvignaud, mes dettes sont lourdes et portent la couleur de l'interdisciplinarité.

Le sujet qui occupera mes prochaines années de recherche porte sur la représentation de la danse cosmique et circulaire dans le théâtre et l'art figuratif entre XVIe et XVIIe siècle. À partir de deux corpus – l'un de tragédies sacrées, l'autre de gravures didactiques – je compte mener plus loin encore ma réflexion sur la spatialisation visuelle de l'ordre en travaillant sur la place de la « figure », et de la figure de la danse circulaire en particulier, sur son histoire,

sur un fonctionnement dont la particularité tient à sa réversibilité symbolique, et enfin sur sa fonction au sein des sociétés européennes de la première modernité.

Sarah Di Bella. Université Paris Ouest-Nanterre.

4. Florence Filippi : La vedette, la star et le mythe de l'acteur : Talma et les autres

Emergence du vedettariat théâtral à l'ère révolutionnaire

Nos travaux de ces dix dernières années se sont attachés à comprendre les logiques d'élaboration des mythographies d'acteurs en France, en particulier depuis la période révolutionnaire. Un retour sur le travail accompli permet d'établir une série de conclusions relatives à l'émergence du vedettariat théâtral. Notre étude s'est plus particulièrement intéressée aux représentations et aux discours constitutifs de la carrière de François-Joseph Talma (1763-1826), qui incarne le paradigme de la vedette au sens moderne du terme (Jean Duvignaud, notamment, le désigne comme « l'acteur de transition par excellence » dans sa *Sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965).

Le cas de ce tragédien (qui a traversé sans encombres les régimes politiques les plus contrastés) montre qu'il a su concilier deux exigences contradictoires : celle du théâtre post révolutionnaire et de ses logiques libérales, et celle de la bohème romantique détachée des contraintes économiques et commerciales. On peut en effet repérer, d'une part, et à partir de l'exemple de Talma, les critères distinctifs de la catégorie des vedettes commerciales qui se recommandent d'un succès public (critères qui ont été en grande partie identifiés par la sociologue Nathalie Heinich dans ses derniers ouvrages, notamment *Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012) :

- la reproduction en série (de l'image, des discours, etc.),
- l'endogamie (« l'auto-reproduction » des vedettes entre elles),
- la constitution d'un capital symbolique lié à la renommée (capital échangeable d'un domaine artistique à l'autre, qui autorise une vedette de théâtre à se distinguer dans d'autres champs artistiques),
- la valorisation du nom et de la personne (parfois même au détriment de l'évaluation d'un savoir faire),
- l'appartenance à une élite symbolique et la proximité avec les figures du pouvoir.

Talma incarne, d'autre part, le modèle de la bohème romantique (modèle dont se recommanderont notamment Hugo, Lamartine ou Berlioz). Son parcours correspond à l'émergence du régime vocationnel en art, synonyme d'authenticité, de sincérité, et marque du « génie ». En témoignent les critères suivants :

- la construction d'un mythe personnel à partir de la correspondance et des résidus autobiographiques (repris ensuite par les biographes),
- l'attirance instinctive pour les planches, indépendamment de tout succès public (et ce, dès l'enfance),
- les marques d'un tempérament mélancolique, prédisposant à l'interprétation théâtrale,
- l'accumulation de symptômes physiques et de maux propres à la profession d'acteur,
- l'incompréhension de la critique, et parfois même la malédiction (se manifestant par l'accumulation d'affres sentimentales et familiales…).

Après la disparition de Talma, on constate une scission, ou du moins un éloignement progressif, entre le système du vedettariat et le régime artistique "romantique", surtout dans le domaine théâtral (car l'on peut plus difficilement étendre cette conclusion aux autres arts). Devenir un acteur « populaire » de théâtre supposerait une forme de compromis avec les logiques du pouvoir et les enjeux latents des politiques culturelles. Aujourd'hui encore, le paradoxe inhérent au régime de l'intermittence, qui connaît des crises et des remises en cause chroniques, est tributaire de cet héritage. Comment rémunérer un acteur, sans exiger de lui

qu'il remporte du succès ? Comment concilier, pour un interprète, le besoin de recourir à des ressources régulières et le refus de toute allégeance aux logiques institutionnelles et aux systèmes de commandes ? Le clivage historique opposant le vedettariat au régime artistique permet ainsi de repenser les tensions propres au paysage théâtral français, ainsi que les rivalités constantes entre théâtres publics et théâtres privés, mais aussi et surtout, les luttes et les conflits propres à la profession théâtrale.

MCF. Université de Poitiers
Département des Arts du spectacle. Théâtre.

5. Damien Chardonnet Darmaillacq : La vedette, la star et le mythe de l'acteur : LeKain et les autres.

Damien venant de soutenir sa thèse, cet abstract en est le résumé.

LeKain, manuscrits et édition.

Petit homme dépourvu des avantages physiques que la scène exige au XVIIIe siècle, Henri-Louis LeKain intègre la Comédie-Française au début des années 1750 malgré la résistance de ses partenaires de jeux. Réformateur et ambitieux, convaincu de la nécessité dans laquelle se trouve la Scène Française de renouveler ses pratiques et ses codes esthétiques, LeKain entreprend dès le début de sa carrière et parallèlement à son activité de Comédien la mise en place d'un vaste projet d'écriture destiné à dessiner les contours d'un nouveau théâtre idéal. Pourquoi et comment ce travail a-t-il été composé ? À quelle nécessité, ou à quelle ambition prétend-il répondre ? Quel est donc ce comédien qui écrit sur tout ce qui le concerne personnellement et professionnellement ? Que traduit l'apparition d'une telle proposition dans le champ d'activité théâtrale du XVIIIe siècle français ? De quoi ce système est-il le nom ? D'un goût partagé d'une époque pour l'écrit ou d'une innovation annonciatrice d'un nouveau système dialectique de production critique et pratique autour du théâtre ? Quelle(s) forme(s) prend-il exactement ? La variété apparente des paradigmes d'écriture matériels et intellectuels n'est-elle qu'un leurre ou traduit-elle l'hétérogénéité des intentions qui agissent ce système d'écriture dans son ensemble ? Comment ce dernier est-il construit ? Que cherche-t-il à démontrer ? Quelles sont ses fins ? Que prétend-il nous faire croire ? Quelles stratégies développe-t-il pour y parvenir ?
Nous avons, pour répondre à ces questions, sélectionné trois des huit manuscrits écrits par LeKain en 30 ans de carrière :

- Le *Registre* relatif à la mise en scène de soixante tragédies du répertoire français d'abord : Composés de 60 articles distincts mais construits selon un modèle d'analyse systématique, le *Registre* entend pour la toute première fois dans l'histoire du théâtre consigner de façon exhaustive et raisonnée les missions de tous les corps de métiers censés intervenir dans le processus de production spectaculaire de soixante tragédies à la Comédie-Française. Alors que la production spectaculaire subit au XVIIIe siècle les divisions et les querelles des différents corps de métiers, constitués comme en sorte de clans verticaux repliés sur eux-mêmes, le *Registre* propose donc de les rassembler autour d'une perspective esthétique commune dans une logique non plus verticale et distincte, mais horizontale et transversale. L'activité de chaque spécialiste y est ainsi systématiquement pensé en écho avec celle de tous les autres de sorte à donner naissance à un spectacle cohérent du point de vu esthétique. Au-delà des fonctions elles-mêmes le *Registre* fonctionne lui aussi selon un principe d'interconnexion transversale. Plus qu'un simple recueil d'articles étanches et indépendants les uns des autres, cet ouvrage s'est manifestement construit comme un véritable système interconnecté.
- Les *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique* : Ce document, constitué de plusieurs études écrites séparément, prend la forme paradoxale d'un brouillon raisonné dans lequel se succède une série de tentatives visant à formaliser un système de classification des tâches pour les représentations d'un certain nombre de tragédies du répertoire français. Fort éclairant, ce manuscrit devait nous permettre de comprendre les chemins sémiologiques empruntés par LeKain dans le *Registre* final. Il s'est donc rapidement imposé comme un volume d'appoint indispensable à la compréhension du premier.
- Le recueil de *Mémoires, discours, lettres, etc. écrits par moy depuis le 18 mars 1752 jusqu'au 11 7bre 1775*. Le document, qui servit manifestement de source pour la future publication des « mémoires » du comédien en 1801, 24 ans après sa mort, ne peut être considéré, de la même manière que les deux précédents, comme inédit. Une étude un peu approfondie nous a cependant permis de constater que tous les textes regroupés dans le volume manuscrit n'ont pas été publiés. Plus loin, nous avons pu constater que ceux qui l'ont été souffrent de nombreuses coupures ou modifications. Une reprise globale du document s'imposait donc.

Par souci de lisibilité et de commodité, nous avons à notre tour décomposé notre travail en trois volumes.

Volume I

Le premier volume est consacré à l'étude du recueil de *Discours, Mémoires, Lettres etc*. écrit par LeKain *depuis le 18 mars 1752 jusqu'au 11 septembre 1775*. Il se divise en cinq chapitres.

Le premier répond, à partir d'une analyse précise des données matérielles fournies par le manuscrit original, à un certain nombre de questions fondamentales sur le parcours et l'histoire du document : De quoi se constitue ce document ? Quel est son objet ? Quel est son aspect ? Comment a-t-il été conçu ? Dans quelle mesure la forme du manuscrit permet-elle d'évaluer les conditions ayant présidé à son écriture, son ambition ? Ce premier chapitre cherche à replacer le document dans son contexte de production de sorte à pouvoir en aborder le contenu de la manière la plus juste possible. L'attention que nous mettons à comprendre la forme du manuscrit tient aussi à une certaine de prudence. Il s'agit de ne pas se laisser abuser par l'ouvrage en décodant d'entrée de jeu ses modalités de fonctionnement.

Le second chapitre est consacré à l'analyse des différents destinataires auxquels le comédien s'adresse dans l'ensemble du manuscrit. Il s'agit de décoder l'approche et les stratégies de LeKain. À qui s'adressent les 68 documents qui composent le volume ? Quelles tendances se dessinent ? Dans quelle direction l'ouvrage s'oriente-t-il ? Quels types de destinataires y trouve-t-on ? Certains sont-ils privilégiés ? Quels rapports existe-t-il entre les différents types de documents composant le volume et les destinataires auxquels ils s'adressent ? L'analyse des destinataires permet d'informer non seulement la nature de l'ouvrage – est-il composé de textes à caractère personnel, publique, professionnel, politique ? – mais aussi son ambition.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude des choix énonciatifs opérés par LeKain. Il s'agit de comprendre non seulement la façon dont LeKain s'adresse aux différents destinataires répertoriés, mais aussi au nom de qui il s'exprime. Existe-t-il un rapport entre ses choix énonciatifs et les destinataires auxquels il s'adresse ? En quoi les choix énonciatifs qu'il opère sont-ils signifiants ? Quelles stratégies révèle le croisement des différentes données répertoriées dans le manuscrit ?

Le quatrième chapitre est consacré à l'analyse des sujets abordés dans l'ensemble du volume. En plus de faire le point sur le contenu du recueil, il s'agit de comprendre, à partir des mêmes principes méthodologiques employés dans les chapitres 2 et 3, les rapports problématiques agissant les différents textes répertoriés. Existe-t-il des connexions signifiantes entre destinataires, positions énonciatives et sujets abordés ? De quoi LeKain entend-il parler et à qui ? Certains sujets sont-ils l'apanage de certains destinataires ? Dans quelle mesure les connexions identifiées nous informent-elles sur l'évolution de la place de LeKain dans l'économie politique de la Comédie-Française, mais aussi sur les rapports de force en cours dans le monde théâtral parisien du XVIIIe siècle ?

Le cinquième et dernier chapitre du volume I entend mettre en perspective les différentes conclusions auxquelles les premières analyses ont permis d'arriver. Il s'agit de comprendre précisément la place, le rôle et l'impact de LeKain dans l'économie esthétique, structurelle, politique et administrative de la Comédie-Française. Dans quel contexte de production artistique et intellectuelle LeKain arrive-il ? Quelle place entend-il s'y faire ? Comment s'inscrit-il dans le flux de production savant de son époque ? En quoi bouleverse-t-il ou non les équilibres en place ? Quelle ambition sous-tend la volonté qu'affiche LeKain de s'occuper d'absolument *tous* les sujets propres à l'exercice de l'activité théâtrale ? Quelle conception du théâtre se dessine dans ses différents textes ?

Le volume s'achève par une longue annexe dans laquelle se trouvent résumés chacun des 68 textes qui composent le recueil de *Mémoires, discours et lettres etc*. de manière à en permettre une lecture synthétique.

La variété et le traitement des sujets abordés par le comédien dans ce manuscrit devait confirmer l'intuition qu'avait éveillée la lecture globale du corpus : LeKain, loin de se contenter d'être un simple comédien parmi d'autre, entend s'occuper d'absolument tout : scène et salle, gestion du public et de la séance, économie et finance, architecture du bâtiment, administrations de la troupe, des auteurs, des Premiers Gentilshommes de la Chambre eux-mêmes, gestion des frontières institutionnelles, prise en charge des affaires publiques, de : LeKain intervient sur absolument tout ce qui touche à l'activité de la Comédie-Française.

Volume II

Le second volume est consacré à l'étude des travaux préparatoires du *Registre* de LeKain. Il se compose d'une introduction matérielle dont les objectifs sont similaires à ceux formulés au début de la présentation du volume I. Il s'agit une fois de plus de décoder d'entrée de jeu les modalités de production matérielle de l'ouvrage pour en éviter les pièges et en déterminer les stratégies.

Ceci fait nous proposons dans ce second volume une édition critique des *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique*. Nous sommes resté le plus fidèle possible à la forme originale de ce manuscrit composite, formé de dix documents initialement écrits sur différents supports. Les pages laissées blanches, de même que les ratures, les reprises ou les corrections effectuées par le LeKain

sont ainsi reproduites, dans la limite de ce que permet bien évidemment l'outil informatique. Le choix que nous avons fait de ne pas lisser le document, tient à ce que chaque hésitation nous semble ici révélatrice de l'état d'avancement voire d'atermoiement de la pensée de LeKain dans le processus intellectuel qui le conduit finalement à produire le *Registre* définitif. L'édition de ces travaux préparatoires aurait sans doute perdue de son intérêt si nous n'avions pas procédé ainsi. Nous concevons, en effet, les *Matériaux* comme un objet permettant d'éclairer l'évolution du modèle de gouvernance et de contrôle des planches que cherche à mettre en place LeKain.

Nous avons préparé cette édition comme un outil de travail. Les notes sont ainsi conçues de telle manière que le lecteur puisse circuler facilement dans l'ouvrage. Chaque document est, le cas échéant, mis en regard avec tous les autres. Il s'agit non seulement de mettre à jour la mécanique agissant l'ensemble du volume, mais aussi d'offrir un accès raisonné à un ouvrage composé de brouillons difficiles d'accès ou potentiellement incompréhensibles à la première lecture. La succession des différentes strates marquant l'évolution du traitement réservé à chacune des pièces envisagées par le manuscrit devient, dès lors, possible. Un index des oeuvres figure, à ce titre, à la fin du volume, de façon à permettre une lecture ciblée dans l'ouvrage. Il donne sans doute son sens à un ouvrage qui n'a pas vocation à être lu de façon linéaire, en renforçant sa lisibilité et en dévoilant son utilité potentielle. Un éditeur, un metteur en scène, un dramaturge ou un historien, soucieux de travailler, par exemple, sur la seule *Athalie* de Racine, pourra circuler de façon sélective dans le volume tout en sachant, grâce à l'introduction, mais aussi à la description et à l'analyse de chaque document dans le corps des notes, à quels types d'informations il a affaire.

L'ensemble a également été pensé en regard de l'édition du *Registre* final. Chaque évolution ou différence est signalée en gras et commentée en note. Les renvois vers la version définitive sont systématiques, dès que les informations contenues dans ce brouillon le justifient. Le déploiement du processus de mise en règle sémiologique, l'élaboration de la stratégie de contrôle des champs d'activité pratique est ainsi méthodiquement mise en valeur. Ces travaux préparatoires prennent dès lors la forme d'un négatif permettant de révéler la vraie nature des propositions formulées dans la version finale.

Volume III

Le troisième volume est consacré à l'étude du *Registre* de LeKain. Il se compose d'une introduction matérielle dont les objectifs sont, une fois de plus, similaires à ceux formulés au pour les volumes I et II. Il s'agit encore de décoder d'entrée de jeu les modalités de production matérielle de l'ouvrage pour en éviter les pièges et en déterminer les stratégies. Nous avons également pris soin, dans cette introduction, de procéder à une analyse globale du contenu de l'ouvrage ainsi qu'à la mise en œuvre d'une sorte de mode d'emploi de lecture, permettant de comprendre à quel type d'information chacun des 60 articles composant le volume renvoie.

Ceci fait, nous proposons dans ce troisième volume une édition critique du *Registre*. De la même manière que pour les *Matériaux*, nous avons veillé à rester le plus fidèle possible à la aspect original de ce manuscrit dont la forme est toute à fait particulière et signifiante. L'agencement exact des articles a ainsi été respecté. Chaque détail, chaque correction, y est reproduit, dans la limite à nouveau des possibilités offertes par l'outil informatique. Cette édition a été conçue en parallèle de celle produite pour les *Matériaux*. Plusieurs renvois figurent ainsi systématiquement au début de chaque article. Ils permettent de circuler facilement entre les deux volumes et de retrouver ainsi l'ensemble du « parcours » intellectuel et savant ayant conduit à la version finale.

Les notes ont également été conçues de manière à faciliter la circulation dans le corps même de l'édition. La mise en regard des différents articles permet de révéler la structure interconnectée du système de contrôle exhaustif des signes que prétend mettre en place le *Registre*. Dans la mesure où de très nombreuses informations sont reprises dans plusieurs articles – les costumes grecs par exemple sont employés dans plus de 20 tragédies – nous avons mis en place un système de notes annexées. Nous évitons ainsi de nous répéter de même que nous allégeons la lecture de l'ouvrage.

L'édition du texte à proprement parler est suivie de deux reprises synthétiques des costumes et des décors. Ces appendices analytiques permettent de mesurer la place de chaque habit et de chaque structure décorative dans l'ensemble de l'ouvrage. La profusion des informations fournies par le *Registre* réclamait cependant plus qu'une simple synthèse analytique. Quatre chapitres d'analyse et d'interprétation suivent ainsi. Le premier s'occupe exclusivement des 126 costumes répertoriés dans l'ensemble du travail. Nous avons, pour commencer, procédé à une classification par catégories esthétiques de costumes afin de permettre le travail d'analyse. Chaque catégorie est confrontée aux autres groupes de signes identifiés dans l'ensemble du *Registre* : dates de création, nombre de comédiens, dates et lieux d'action, décors, accessoires et effets de scène. Pour fastidieuse qu'elle soit, cette étude

n'en est pas moins nécessaire. Elle permet en effet de comprendre les principes qui sous-tendent les choix opérés par LeKain tout au long de son travail, en même temps quelle révèle un certain nombre de paradigmes. Les costumes européens sont ainsi essentiellement employés dans des pièces se déroulant pendant le Moyen-Âge et la Renaissance et sont presque exclusivement associés au même type de galerie tripartite d'architecture gothique. La logique interne du *Registre* se trouve par là mise au jour. Nous avons procédé, dans les chapitres 2 et 3, à une analyse similaire pour les décors et les costumes. L'ensemble est répétitif et résiste mal à une lecture linéaire. Un chercheur qui s'intéresserait exclusivement à un type de costume ou à une pièce en particulier trouverait pourtant dans quelques uns de ces chapitres le moyen d'accéder directement aux analyses et aux interprétations propres à son intérêt spécifique. Le tout a, une fois de plus, été conçu comme un outil. Il faut dire encore que nous n'avons rien trouvé de plus efficace pour mettre en ordre les milliers d'informations fournies par le *Registre* que de procéder selon des logiques de classification clinique et d'analyse similaires à celle que développe LeKain lui-même. Il fallait, pour réussir à exploiter le travail du comédien, utiliser les mêmes armes que lui, ou du moins s'adapter à la matière à traiter. Le quatrième et dernier chapitre met en perspective les multiples analyses déployées dans l'ensemble du volume. Il s'agit de comprendre non seulement la nature du système que LeKain met place, mais aussi les ambitions profondes qui le sous-tendent. Quel est donc ce système de contrôle exhaustif des signes ? Que révèle-t-il de l'évolution des pratiques ? Le Registre ne marque-t-il pas le début d'une recomposition fondamentale des modalités de production et de répartition des pouvoirs au sein du champ d'activité théâtral ? Quels sont les rapports de force à l'œuvre ? En quoi le Registre ouvre-t-il la voie à un nouveau théâtre ?

La variété considérable des sujets abordés par LeKain dans ses différents travaux pourrait laisser penser à un travail inévitablement dispersé et incohérent. La mise en regard des trois manuscrits nous a pourtant permis d'observer le contraire. Quoique différents dans leur forme et leur fond, les trois ouvrages sont incontestablement tenus par une même ambition, une même logique, un même projet : définir les contours d'un théâtre idéal dont LeKain se donne pour être tout à la fois le concepteur et le dépositaire, la clef de voûte incontournable. Loin d'être indépendants les uns des autres, ces trois manuscrits forment comme trois piliers d'une même structure politique et savante, où rien ne semble pouvoir échapper au contrôle exhaustif de son auteur. Plutôt que d'ouvrir les perspectives, le travail de LeKain enferme avec une efficacité assez stupéfiante son lecteur dans une logique : la sienne. Auto-désigné contrôleur et surveillant en chef de l'activité du premier théâtre de France et d'Europe, LeKain s'estdonc employé toute sa carrière durant à mettre comme en cellule les fonctions pour mieux en maîtriser la gestion.
C'est en cherchant à comprendre et expliquer les raisons structurelles et conjoncturelles ayant favorisé l'apparence d'un tel système de surveillance nous avons mesuré à quelle point cette entreprise de mise en ordre des corps et des pratiques procédait non pas du seul LeKain, mais d'une époque entière. De Diderot à Buffon, en passant par Voltaire ou Winckelmann, de *l'Encyclopédie*, à *l'Histoire naturelle*, des progrès de la science à la naissance de l'archéologie, la seconde moitié du XVIIIe siècle est toute entière tenue par le souci de la mise en ordre des savoirs, obsédée par la liste, le classement, le répertoire, l'étiquetage. Un besoin se fait partout sentir dans les corps savants : il est temps de se mettre d'accord une bonne fois sur ce que l'on sait, et de construire en séries des références communes qui doivent servir de point de départ à l'émergence d'une nouvelle ère artistique intellectuelle et savante. L'heure n'est plus à la connaissance réservée du spécialiste mais à la diffusion, au partage des connaissances, à l'interconnexion des corps, à la transversalité. Nous le savions pour bien des domaines. Nous espérons que ce travail participera à faire savoir qu'au théâtre aussi, ce mouvement de fond eut lieu. S'il se définit volontiers comme un prophète en son milieu, LeKain n'est donc pas pour autant un précurseur solitaire au XVIIIe. La particularité de son projet tient cependant à ce qu'il cherche à faire autorité seul. À la différence notable du projet collectif que constitue *l'Encyclopédie*, LeKain prétend en effet à lui seul définir et mettre en ordre les différentes catégories d'une nouvelle génétique théâtrale. À la différence notable des autres entreprises de mise au claire des savoirs et des pratiques au XVIIIe LeKain apparaît de plus pour faire en plus pour faire partie intégrante du projet qu'il prétend définir et contrôler, mais encore pour en être le point central de référence désigné. De fait ce projet ne pouvait inspirer que le soupçon. Sans doute ce soupçon fut-il d'ailleurs à l'origine de ce travail. LeKain cherche dans ses ouvrages à soumettre le lecteur à son idée, sans donner en donner pourtant le sentiment immédiat. Foucault, qui s'est penché sur la naissance des systèmes moderne de surveillances à travers le prisme de la structure panoptique conçue par l'architecte anglais Bentham, devenait dès lors incontournable. Le pressentiment d'une éventuelle correspondance entre ses réflexions et les travaux de LeKain s'est révélé plus probante encore que nous ne l'avions envisagé au départ. Telle la tour centrale structurant l'architecture des prisons panoptiques, LeKain s'est érigé point unique et capital de surveillance, contrôlant d'un regard l'ensemble des cellules placé autour de lui.

6. Ophélie Landrin : de l'avant-garde américaine à l'arrivée des étudiants Bostoniens

A venir

7. Karel Vanhaesebrouck : dramaturgie et spectacle baroque et néo-baroque, recherches et applications pratiques

In November 2011, the artistic research project 'The Monkey's World. Towards an archaeology of baroque culture' (funded by the Rits department of the Erasmus University College in Brussels and several partners in the artistic field) reached its point of culmination in a one-week festival at the Brussels-based interdisciplinary arts centre Beursschouwburg consisting of a theatre production by the Belgian company Abattoir Fermé and Pol Dehert, an exhibition on contemporary baroque culture (featuring work by, among many other artists, Guillermo Gomez Pena, Angelo Vermeulen, David Bade, Jan Van Imschoot etc.), a late-night program of films and performances and a series of workshops.

The research project took as a starting point the life, times and work of John Wilmot (1647-1680), Earl of Rochester, a peculiar English aristocrat, whose famous portrait shows him crowning a monkey (hence the title of the project and the festival-annex-exhibition), his glassy, red eyes hazy with the effects of too much alcohol and too many venereal diseases. But Rochester was far more than just another early modern drunk who bored himself to death. The short but stormy life of this 17th-century libertine, poet, pornographer, intellectual, free thinker and one of the principal *court wits* of Charles II's court, who housed at that time the largest brothel in England, is a frenetic succession of glorious moments, derailments and failures. In his collected works (not more than a mere 200 pages) all the obsessions of his time come together: eroticism, lust, atheism, science, transgression, theatricality, sensuality, and, most importantly baroque corporality. Exactly this concept of baroque was at the heart of this research project.

The project does not aim at a historical reconstruction of a specific performative practice, it wants to investigate the very notion of baroque itself. Can we understand our times of postmodern confusion as a genuinely baroque period? How does this idea of baroque challenge pre-conceived notions such as corporality, performance and (post-)colonial hybridization? How would a baroque body look like and what is its performative potential (think of the work of Guillermo Gomez-Pena)? Are we approaching a true baroque era of crisis as the distinctions between man and machine, between human and non-human life are slowly dissolving and man is entering a new phase in the history of colonisation, conquering space (Angelo Vermeulen)? In short: how can history help us to understand the present and, most importantly, the future?

Professeur. Université Libre de Bruxelles. Théâtre.
Responsable pédagogique du RITS.

8. Chloé Dechery : La performance en Angleterre et en France : résistance, porosité, dissolution. Enjeux esthétiques, économiques et politiques.

La performance tant comme concept que comme champ artistique souffre encore en France d'une méconnaissance, voire d'un certain mépris, quand elle n'est pas pleinement ignorée ou confondue avec un de ses avatars historiques, le *performance art*[1]. La performance est d'ailleurs marginalement analysée au sein de l'université française, et, à cet égard, Josette Féral évoque « l'écart incommensurable[2] » qui sépare encore le champ anglo-saxon des *Performance Studies* et les départements français d'arts du spectacle.

Pourtant, la notion de performance constitue aujourd'hui un objet de prédilection et un fécond outil de recherche scientifique, notamment au sein de l'anthropologie théâtrale et des *Cultural Studies*. À la suite des écrits de Victor Turner par exemple, le champ de sciences sociales emploie la notion paradigmatique de performance afin d'analyser des phénomènes anthropologiques, ethnologiques et sociaux en apparence très divers. Si l'on s'en tient à la définition générique et extensive du terme, la performance permet ainsi de désigner des phénomènes aussi variés que des manifestations sportives, des cérémonies religieuse, des rassemblements politiques, des rituels quotidiens ou différentes formes de spectacle vivant. La performance est alors ce dénominateur commun minimal qui permet de distinguer ce qui dans le continuum du quotidien constitue un événement effectué afin d'être regardé par des spectateurs témoins. Selon Richard Schechner[3], la notion de performance subsume et dépasse l'idée de représentation spectaculaire pour désigner tout événement public au cours duquel les actions effectuées sont réalisées dans le but d'être vues et reçues par un public assemblé. Pour reprendre les mots de Richard Schechner, la performance repose avant tout sur la logique du « montrer faire », en rendant manifeste une action, qui autrement passerait inaperçue[4].

En tant que forme artistique, la performance se caractérise par l'absence de médium de prédilection, l'hybridité, la pluridisciplinarité, l'éphémère et l'inachèvement. Bénéficiant

---

[1] On remarquera que les artistes français sont particulièrement réticents à employer ce terme, encore associé, dans la langue française à l'émergence du *performance art* et des avant-gardes historiques. Xavier Le Roy confie que n'être « pas d'accord avec cette dénomination « performance » qui semble faire référence à une époque, un style ou une esthétique. Ce serait donner une réponse un peu trop simple et rapide à des questions qui relèvent de la multiplicité des pratiques émergentes. […] Il ne reste plus qu'à attendre la création de « centres nationaux de performance » pour relancer un cycle d'académisation. » (Xavier Le Roy cité par Marie-Christine Vernay, « Xavier Le Roy récuse l'appellation « performance » : un raccourci pour regrouper des pratiques très diverses », *Libération,* 13 novembre 2000). D'autres, encore, prétendent condamner le vernis modeux qui semble recouvrir aujourd'hui le terme de « performance » dans le paysage culturel français contemporain. Robert Cantarella avance ainsi que « [p]eu à peu, le terme de « performance » s'est intercalé entre celui de « nouvelle création » et celui de « construction artistique ». La performance est devenue ce nouveau mot à la mode employé par des artistes qui cherchent à être vus. » ("The Construction and Production of Performance", in *French Contemporary Performance*, éd. Clare Finburgh et Carl Lavery, Londres, Palgrave, 2011, p.97. "Little by little, the term 'performance' slipped in between the terms 'new production' and 'artistic construction'. Performance has now become a buzzword for artists seeking exposure. »).

[2] Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif » in *Théâtre/ Public* n°190, *L'Avant-garde américaine et l'Europe. I. Performance,* octobre 2008, p.31 ["the great divide"].

[3] Voir à cet égard Richard Schechner, *Performance Theory,* New York et Abingdon, Routledge, 1988 ou *Performance Studies : an Introduction,* Londres et New-York, Routledge, 2003.

[4] Cette conception de la performance, influencée notamment par la philosophie pragmatiste anglo-saxonne, permet notamment d'insister sur la matérialité de la performance et sur le primat du corps performatif et de l'action physique – une conception qui n'est pas étrangère à celle à l'œuvre dans les pratiques performatives contemporaine.

d'une histoire plurielle (qui emprunte tant à l'histoire des avant-gardes qu'à l'activisme politique ou aux nouvelles écritures intermédiales) mais défiant tout essai de catégorisation, la performance est ce « plateau deterritorialisé [5]» qui se situe aux confins du théâtre, de la danse et des arts plastiques. La critique américaine RoseLee Golberg avance ainsi qu'il existerait autant de définitions de la performance qu'il existerait d'artistes-performeurs, chacun proposant une incarnation singulière d'un champ artistique aux contours flous et poreux[6].

Mais si l'on s'intéresse de plus près aux manifestations de la performance contemporaine en période néo-libérale[7], il semble que l'on puisse voir, dans la performance – tant comme notion que comme champ artistique – un agrégat autour duquel se cristallisent aujourd'hui différents enjeux esthétiques, historiques, politiques et économiques[8].
Si l'on s'intéresse à quelques représentants phares de la tendance minimaliste de la performance contemporaine en France et en Angleterre (tels que Jérôme Bel ou Forced Entertainment par exemple), il apparaît tout d'abord que le champ performatif entretient un rapport tendu et contradictoire, d'une part, avec les traditions théâtrale et chorégraphique – cette dernière étant aujourd'hui largement remise en cause à la suite de la rupture épistémique entre mouvement et chorégraphie opérée au cours des années 1960 et de la généralisation sur les scènes contemporaines d'une véritable ontologie de la lenteur - et, d'autre part, avec la logique économique néo-libérale qui fait le jeu d'une production efficace et flexible et d'une circulation sans entraves de produits culturels reproductibles et destinés à une consommation immédiate.

On tâchera donc de démontrer ici en quoi une partie de la création performative contemporaine – caractérisée par le suspens du mouvement et la mise en présence de corps quotidiens – cherche à interroger et à redéterminer les notions esthétiques de figuration et de représentation, les processus de perception et d'interprétation propres à l'expérience spectatrice ainsi que les rapports économiques et politiques qui informent notre quotidien.

Quand le chorégraphe Jérôme Bel déclare que le « spectaculaire ne [l]'intéresse pas vraiment, et, [que] si parfois [il] cède à ses appels, c'est souvent pour mieux le critiquer[9]», il s'avère également parler au nom d'un certain nombre d'artistes et de praticiens de sa génération. En effet, il existe aujourd'hui, au sein du spectacle vivant, en France et en Grande-Bretagne (mais aussi en Belgique, aux Pays-Bas ou en Allemagne), diverses expressions d'un même rejet du spectaculaire et des valeurs de virtuosité et de technicité qui lui sont habituellement attachées. Depuis le milieu des années 1990, des artistes et des compagnies comme Forced Entertainment, Lone Twin, Bobby Baker, Jonathan Burrows ou Gob Squad, du côté anglais ou bien encore, du côté de la production française, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Ivana Müller, Grand Magasin ou Philippe Quesne, se sont en effet

---

[5] Frédéric Maurin, « Excéder », in *L'Avant-garde américaine et l'Europe. 1. Performance, Théâtre / Public* n°190, Novembre 2008, p.68.

[6] « […] nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit. » RoseLee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours,* Paris, Thames and Hudson, 2001, p.9.

[7] Voir, à ce sujet, les analyses de Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, (1999) 2011.

[8] Précisons d'ailleurs ici que cette notion, du fait de sa polysémie et des attendus méthodologiques qu'elle présuppose exige de devoir mêler études théâtrales et *Performance Studies*, *Cultural Studies* et histoire du théâtre, économie culturelle et histoire institutionnelle, sociologie du spectacle et philosophie esthétique.

[9] Entretien avec Jérôme Bel, « Véronique Doisneau (2004), Opéra National de Paris », septembre 2004. URL : http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=4&t=16 consulté le 18 août 2010.

attachés à réévaluer les corps et les actions du quotidien à partir de logiques de présentation qui opèrent à la frontière du visible et de l'invisible, du perceptible et de l'imperceptible, de l'informe et du figurable.

La figuration des corps ordinaires se situe à différents niveaux et on ne fera ici qu'en proposer une brève typologie. Chez les artistes de la scène performative contemporaine, le quotidien peut tout autant ressortir de la réalisation sur le plateau d'actions quotidiennes, de la mise en scène de corps quotidiens (des corps maladroits, non entrainés, amateurs), ou encore, d'effets de quotidienneté qui visent, par une production de présence de proximité, ou par la mise en scène d'une authenticité fictionnalisée, à articuler une relation de réciprocité et de commune intelligence avec le spectateur. D'autres praticiens tentent également d'interroger la validité et la viabilité des schémas corporels efficaces à partir d'une critique de la technique. Il est ainsi indéniable que le chorégraphe anglais Jonathan Burrows ou le chorégraphe français Xavier Le Roy font preuve, dans leurs spectacles, d'une certaine virtuosité. Mais les mises en scène d'actions et de gestes soigneusement chorégraphiées que ces derniers proposent sont toujours au service d'une pensée critique du corps agissant. Jonathan Burrows, par exemple, tente de modéliser une stratégie de nivellement et d'égalisation entre la *technè* du geste chorégraphique et les autres éléments de la performance (Matteo Fargion, son collaborateur, présent avec lui sur scène, est ainsi d'abord un musicien de formation et, dans un second temps, danseur amateur). Chez Xavier Le Roy, les contorsions impressionnantes du corps-sujet dans *Self-Unfinished* s'inscrivent dans un projet de redétermination du corps en scène et de mise en procès des logiques interprétatives.

Au niveau de la pratique scénique, le rejet du spectaculaire tend alors à se manifester à travers diverses opération de soustraction : réduction du mouvement, recours à des tâches ordinaires, parti-pris de minimalisme esthétique. Renonçant à la séduction du spectaculaire et au fétiche de la technique, les performers contemporains décident de produire moins et adoptent une dramaturgie de l'inachèvement.

À première vue, il apparaît que ces artistes, faisant fi de la notion de personnage ou des principes de représentation et de logique narrative, s'inscrivent dans la droite lignée des expérimentations déjà menées par les avant-gardes historiques entre la fin des années 1950 et les années 1970 (*Happening*, *Fluxus*, *Body Art* et les grandes expériences collectives menées par le Living Theatre, Wooster Group ou le Performance Group). Dans le contexte économique et politique néo-libéral, ce rejet des grandes formes et des grands récits pourrait se comprendre comme une critique indirecte des valeurs privilégiées par l'économie de marché telle que la circulation accélérée, la saturation de l'image, l'hyperconnectivité et la communication globalisée. En réduisant le mouvement et en cherchant à suspendre ou interrompre la production de sens, les artistes de la scène contemporaine produisent et agencent des modalités dysphoriques qui tentent d'opérer une mise en procès et une inversion des régimes de signification normatifs. Renoncer au corps glorieux et idéalisé de l'athlète-performer pour investir et mettre en scène des corps ordinaires et domestiques participerait alors d'une stratégie de résistance à l'encontre des procédures d'uniformisation des actions et des comportements, fondées sur un régime esthético-politique de la prouesse et de l'intensification énergétique.

Cependant, là où les spectacles d'avant-garde revendiquaient un positionnement explicitement provocateur et subversif par rapport à l'organisation d'un ordre politique vécu comme paternaliste, rétrograde et autoritariste, les artistes contemporains ne s'inscrivent plus dans un geste de rupture mais adoptent au contraire une stratégie de dissémination et de déport du geste quotidien qui se joue essentiellement à un niveau infra

et micro-social. La performance contemporaine ne crée rien d'autre que des fragments de lien social ; « des espaces libres, des durées dont le rythme s'oppose à celles qui ordonnent la vie quotidienne, favorise un commerce interhumain différent des « zones de communication » qui nous sont imposées[10]. » À rebours des avant-gardes historiques qui prônaient un vitalisme organique et une intensification des actes et des présences, à rebours également de tendances théâtrales plus récentes telles que le *TanzTheatre* allemand ou le *Physical Theatre* anglais des années 1990 qui aspiraient à une expressivité mise au service d'une émancipation individuelle et collective, les artistes de performance s'en tiennent à la création d'une expérience sensible subjective et individuée.

Mais, tandis que tend à s'imposer aujourd'hui une spectacularisation des relations marchandes dominées par des rapports de fournisseur à client, un grand nombre de pratiques performatives contemporaines cherche à perturber et à réorganiser notre compréhension du corps vivant en prenant en compte les parts de désordre et de déchet qui demeurent irréductibles à la tentation réificatrice et mercantile. Au moyen de dynamiques corporelles anti-spectaculaires, d'une amplification des temporalités scéniques en temps réel, d'un suspens du mouvement et d'une inflexion des logiques de perception, les artistes de la nouvelle scène performative modélisent les outils dramaturgiques d'une esthétique minimale qui tente de s'opposer aux dynamiques accélérées d'une production intensifiée imposées par les institutions et l'économie culturelles dominantes. En faisant moins, en ralentissant le geste et en minimisant sa spectacularisation, les artistes de la scène performative contemporaine cherchent à disséquer et à ralentir les logiques de production et de circulation qui régissent notre économie / écologie quotidienne. Aussi, grâce à l'exploitation, sur le plateau, de stratégies disjonctives, les pratiques performatives contemporaines tâchent de donner à voir l'envers des corporéités promues par la société néo-libérale; à savoir des corps rendus visibles précisément parce que la maladresse et l'échec y affleurent.

Ces pratiques performatives contemporaines, grâce à une stratégie de mise en en échec de l'action performée, tentent ainsi de résister à l'ordre dominant imposé par la société néo-libérale et dont les maître mots sont la flexibilité, l'adaptabilité et l'efficacité. Il importe cependant de relever ici que ceux-là même qui tentent de se soustraire au diktat du nouveau et à la logique effrénée de la triade productiviste répétition / représentation / commentaire réflexif, n'échappent pourtant pas toujours aux dynamiques de production néo-libérales. En effet, les modalités de travail auxquelles souscrivent le plus souvent les praticiens contemporains se fondent le plus souvent sur une logique du projet – faisant le jeu de « coalitions temporaires[11] » et fragiles – et exigent un esprit d'initiative entrepreneurial qui requiert comme compétences premières la flexibilité, l'adaptabilité et la mobilité. Par-ailleurs, il convient de se demander, si, en travaillant autour du minimal, du rien, de l'infra-ordinaire et du dérisoire, les artistes performatifs, plutôt que de retourner les logiques d'oppression du néo-libéralisme, n'ont pas plutôt parfaitement intériorisé et intégré les affects de la domination qu'ils affirmaient vouloir dénoncer dans un premier temps.

Car, en mettant en scène des corporéités quotidiennes, les artistes de la scène performative contemporaine disent vouloir créer un espace de réciprocité au sein de l'espace traditionnel de la boîte noire, grâce à l'entremise de dispositifs scéniques plus

[10] Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle,* Paris, coll. Documents, Les Presses du réel, 2001, p.17.
[11] Christophe Wavelet, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », in *Mouvement*, n°2, septembre / novembre 1998, p.18-21.

intimistes et confessionnels que proprement égalitaires (caractérisés par une scénographie horizontale ou une partielle privatisation de l'espace de représentation par exemple). Chez tous, on retrouve le désir de dessiner sur le plateau un espace d'entente qui puisse reposer sur une égalité de statut et de condition entre performers et spectateurs. Mais la mise en place de dynamiques de représentation nivelantes n'équivaut pas pour autant à la création d'un espace de réception ouvert, transparent et démocratique. Si la mise en présence de corporéités quotidiennes, la poursuite d'actions banales accomplies en temps réel ainsi que le choix de positions « de ressemblance » entre les performers et les spectateurs (telles que les figures assises, debout ou allongées qu'affectionnent ces artistes) concourent parfois à convertir le face-à-face entre regardants et regardés en un espace de co-création et de partage, la distribution des rapports de force latents entre regardants et regardés n'est que rarement fondamentalement ébranlée[12]. Le choix par les artistes de la scène performative contemporaine d'adopter une temporalité en temps réel, parfois accompagnée d'une dramaturgie sur-explicative, rend compte du désir qu'ils ont de s'assurer de la compréhension et de la bonne entente qui accompagnent la réception de leur travail[13]. Le paradigme du consensus est d'ailleurs ce qui semble sous-tendre le discours doxique de l'ensemble de la création performative contemporaine. Si les praticiens admettent privilégier la multiplication des points de vue et la subjectivation de l'expérience sensible, en réalité, il n'est fait que peu de place à l'hétérogénéité de l'expérience spectatrice. La multiplication des auto-discours de légitimation que profèrent à tour de rôle les artistes de la scène contemporaine (à travers les multiples conversations après-spectacle, *masterclass*, ateliers ou articles relayés par la presse spécialisée) témoigne d'ailleurs d'un désir coercitif mais déguisé de verrouillage interprétatif. Là où le spectacle devrait pouvoir se suffir à lui-même, le commentaire explicatif tend à enfermer la relation entre artiste et spectateur au sein d'un rapport pédagogique obsolète et réducteur.

En revanche, si les artistes de la scène performative contemporaine aspirent à créer un discours interprétatif qui fasse autorité (que l'on songe à ce propos à Jérôme Bel qui s'attache souvent, dans ses entretiens, à faire la critique de la critique), il est intéressant de relever que la plupart d'entre eux revendiquent, au sein de leur processus créatif comme sur le plateau, un ethos professionnel d'amateurisme. Autodidactes ou souvent issus de formations mixtes[14], les performers contemporains se sont manifestement débarrassés de

---

[12] Aussi si le spectateur tente de participer à la simili entreprise d'émancipation que lui propose certains spectacles contemporains en montant à son tour sur scène et en reproduisant les gestes les plus simples des performers (comme cela a pu être le cas au cours de plusieurs représentations de *The Show Must Go On* de Jérôme Bel par exemple), le spectacle est aussitôt perdu aux yeux de son créateur.

[13] Voir à ce sujet les propos contradictoires de Jérôme Bel qui souhaite tout à la fois « émanciper » son spectateur et lui faire « comprendre » l'objet spectaculaire au risque d'une prise de pouvoir autoritaire : « Chaque production essaie d'être une expérience théâtrale pour le spectateur. J'essaie que le public soit actif intellectuellement, qu'il comprenne, qu'il soit le co-producteur du sens du spectacle. Comme disait Fassbinder : « Je ne veux pas qu'on m'aime, je veux qu'on me comprenne ». J'essaie de ne pas dominer les spectateurs, j'essaie d'avoir une relation d'égal à égal avec eux, ce qui n'est pas évident car souvent si tu ne prends pas le pouvoir dans la salle, ils essaient de le prendre en massacrant la représentation. Je voudrais avoir dans la salle des « spectateurs émancipés » selon l'expression de Jacques Rancière. » Entretien de Jérôme Bel avec Clyde Chabot, in *Théâtre / Public*, octobre 2006. Consultable sur le site internet de l'artiste : http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=4&t=15

[14] Grand Magasin affirme ne pas avoir de formation et ne pas maîtriser les codes de la fabrique théâtrale. « On n'a pas de spécialité, on n'a pas de formation spéciale, on ne vient pas du théâtre, on n'a jamais fait d'école de théâtre, un tout petit peu de danse, pas de cinéma, mais toutes ces formes sont plutôt là comme modèles ou comme des sources d'inspiration et d'emprunts, pas forcement naïfs, mais des emprunts maladroits, c'est-à-dire des modèles dont on sait qu'on ne parviendra pas à les égaler et qui servent à la fois de modèles, de références, de garde-fou et éventuellement, pour le spectateur, pour la lecture de ce qu'on propose, le fait qu'il y ait aussi des formes canoniques de théâtre par exemple, ça reste une référence par la négative. C'est par le fait qu'il [le théâtre] existe qu'on peut se permettre de ne pas s'en occuper, qu'on peut se permettre, soi-disant essayer, d'en faire sans jamais y arriver » (Entretien inédit de Pascale Murtin et François Hiffler avec Chloé Déchery, 23 novembre 2009, Paris).

tout souci de spécialisation et cherchent à mettre à distance la posture de l'expert. Aussi les représentants les plus significatifs de la scène performative contemporaine franco-anglaise conçoivent davantage leur pratique comme praxis critique que comme l'expression et l'émanation d'un savoir préalable ou d'une expérience personnelle que détiendrait l'auteur-performer et qu'il s'agirait de transmettre et de communiquer au spectateur. Il va sans dire que cette logique de l'artisanat et d'un savoir-faire approximatif (contredite partiellement par les mécanismes bien huilés et le vernis professionnel qui caractérisent la plupart des productions en question) est à concevoir en opposition avec la reproduction industrielle, mécanique, standardisée, de prototypes théâtraux destinés à être absorbés par l'*entertainment business*. Le ralentissement ou la suspension des actions et des mouvements effectués sur le plateau, sous-tendus par un travail d'épure et de réduction, contribuent alors à créer une « politique de la perception[15] » qui exige du spectateur un déplacement de la relation consommatrice à l'œuvre de divertissement au profit d'une expérience immanente et phénoménologique fondée sur le partage d'un être-commun.

Aussi, à rebours des revendications explicitement émancipatrices des avant-gardes historiques, les artistes de la scène performative contemporaine ne font *rien* d'autre que d'actualiser une praxis critique de la scène qui tâche de créer, dans le temps de l'événement théâtral, une façon inédite d'être ensemble et d'habiter le présent, tâchant d'opérer une temporaire déchirure dans le tissu de nos vies quotidiennes, et ainsi, de brièvement interrompre et inverser les logiques fluides et productivistes néo-libérales.

Université Paris-Ouest Nanterre. Chargée de cours. Performeuse.

[15] Hans-Thies Lehammn, *Le Théâre post-dramatique,* Paris, L'Arche, 2002, p. 291.

9. Tiphaine Karsenti : le détour, la traduction et l'adaptation (XVIIe-XVIIIe siècle)

Depuis la soutenance de ma thèse (en décembre 2006), mes recherches se sont orientées dans deux directions distinctes : d'une part, dans le prolongement de mon sujet de thèse, un travail sur la réception de l'antiquité à l'époque moderne ; d'autre part, une réflexion croisée sur les interactions réciproques entre théâtre et cinéma aux 20e et 21e siècles.

Le premier axe de mes recherches porte sur le théâtre des 16e-18e siècle et s'articule autour de deux pôles : l'utilisation de la matière mythologique dans le théâtre aux différents moments de cette période ; la traduction des tragiques grecs en français au 16e et au 18e siècle. Ces réflexions se sont développées dans le cadre de participations à des séminaires, groupes de recherche ou colloques, en France ou à l'étranger, dont les résultats ont souvent été publiés dans des revues à comité de lecture ou ouvrages collectifs. Il s'agit de réfléchir d'abord à la façon dont la matière mythologique s'est prêtée – dans le cadre de la réinvention, puis des évolutions de la forme tragique, – à des appropriations dramaturgiques et idéologiques variées. Le système sémiotique qu'est le mythe est investi par les dramaturges de significations distinctes selon les époques, révélant la plasticité du mythe d'une part, la façon dont le théâtre se fait réceptacle problématique des discours ou débats contemporains (éthiques, esthétiques, politiques), plus largement écho d'une épistèmè d'autre part. Ensuite, à travers l'étude de la réception de la tragédie grecque, ces travaux visent à mettre au jour les tensions entre les modes de réception de la tragédie : la norme aristotélicienne impose d'un côté une réception rationnelle de l'action dramatique et de ses enjeux didactiques, mais la norme sensible, dont l'autorité croît au cours du 18e siècle, propose un critère d'évaluation parfois contradictoire avec le précédent et donnant plus de place à l'action scénique. À travers l'étude des traductions du théâtre grec en français, l'enjeu est donc d'appréhender les premiers moments de la constitution des normes du jugement esthétique dans le domaine du théâtre.

Le deuxième axe s'est développé en collaboration avec Marguerite Chabrol, maître de conférences en études cinématographiques et membre de HAR. Ce projet, qui trouve son aboutissement cette année avec deux publications (un numéro de la revue *Théâtre/Public* paru en juin 2012, un ouvrage à paraître aux Presses Universitaires de Rennes en 2013), a pris la forme d'une journée d'études en avril 2008, d'un atelier de recherches (4 séances par an en 2008-2010), puis d'un colloque international (Université Paris Ouest Nanterre, INHA, Théâtre Nanterre-Amandiers) les 24, 25 et 26 mars 2011. Il s'agissait de croiser les regards de chercheurs en études théâtrales et cinématographiques sur un sujet commun : les interactions entre les deux arts du spectacle. Au-delà de la mise en évidence de phénomènes d'hybridation, dans la construction historique de ces arts comme dans leurs développements expérimentaux les plus récents, il s'agissait de tenter un dialogue entre chercheurs de disciplines sœurs pour réfléchir sur la place et la fonction de l'imaginaire d'un autre art dans le processus de création et de réception du théâtre et du cinéma. Comme en témoigne le fonctionnement du département d'arts du spectacle de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, ou celui de HAR, les arts se pensent et se développent souvent par le détour imaginaire d'une référence à d'autres formes de représentation. Dans cette étude de deux mécanismes distincts mais symétriques, se révèlent les enjeux à la fois esthétiques, économiques et idéologiques soulevés par les échanges incessants qui ont nourri

réciproquement les deux arts depuis la naissance du cinéma et de la mise en scène. La focalisation de ces travaux porte ainsi davantage sur la circulation des techniques, des dispositifs, des modèles, des valeurs symboliques que sur les évolutions esthétiques propres à l'un ou l'autre des deux arts.

MCF. Université Paris Ouest-Nanterre. Département des arts du spectacle. Théâtre.

10. Corinne Meyniel : Spectacle religieux et effets frappants – XVIe-XVIIe siècle

Lors de mon travail sur le passage du mystère à la tragédie en France, j'ai eu l'occasion de constater que l'un des éléments spécifique de la tragédie de la Renaissance qui est une survivance du Moyen-âge et qui disparaîtra dans le second tiers du XVIIe siècle est bien la place accordée à la violence, qu'elle soit sanglante ou sexuelle. David tranche sur scène la tête de Goliath[16], le récit de la crucifixion des enfants de Saül dans *La Famine* de Jean de la Taille (1573) est d'une précision aussi effroyable que le sera le récit du supplice de Sédécie et de ses enfants dans *Les Juives* de Robert Garnier (1583). Si les exemples de violence extrême et scénique restent minoritaires dans le début du corpus, les dernières années du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle offrent plusieurs exemples frappants d'un retour du corps souffrant. Le martyre des huit macchabées est traité une première fois par Jean de Virey en 1596 – j'espère que vous me pardonnerez cette obsession dont certains d'entres vous ont déjà beaucoup fait les frais…– puis une seconde fois par Jean-Baptiste Lefranq en 1625. Deux tragédies de Pierre de Nancel proposent l'une le spectacle d'une lapidation, l'autre celui d'une trépanation. Le viol d'une vierge est à l'origine de quatre tragédies et pour au moins l'une d'entre elles, on peut avancer qu'il était montré sur scène[17].

La question que pose le passage du mystère à la tragédie est celle du passage d'un théâtre rituel à un théâtre de divertissement et les transformations esthétiques opérées sont les témoins d'un mouvement de sécularisation dont on peut détailler les différentes étapes. En effet, le passage des drames médiévaux aux tragédies de la Renaissance paraît s'effectuer davantage en parallèle des modifications de la vie spirituelle - notamment de la piété eucharistique - que sous l'impulsion d'un groupe de lettrés.

La piété eucharistique contemporaine des grands mystères se caractérise par une foi intense en la Présence Réelle. Avide de concret et d'expérimentation sensible, l'homme des XIVe et XVe siècles vénère dans le pain consacré une présence physique de son Dieu, comme en témoigne l'importance et les formes prises par le culte du Saint Sacrement. De cette foi en la Présence réelle et corporelle du Christ dans l'hostie se dégage les caractéristiques de la foi et de la piété des contemporains du mystère dont elle peut éclairer la réception :

- elle est l'expression d'une confiance en un Dieu intervenant effectivement dans le monde sensible par des actions sur la matière ;
- il demeure malgré l'omniprésence du Saint Sacrement dans la vie des fidèles comme une « lacune en communion » ;
- la liturgie ne prend en charge l'importante dévotion au Christ de douleur qui caractérise la spiritualité de l'époque.

Le théâtre des mystères, s'inscrivant en creux, apporte aux fidèles ce que la liturgie ne lui procure pas et prend ainsi dans la vie et la spiritualité une place et une nature qui dépassent ceux d'un spectacle. On trouve des récits significatifs à cet égard, et qui prouvent l'existence de l'intuition partagée d'une porosité entre théâtre et réalité. On retiendra cette anecdote qu'Élie Konigson estime authentique[18] et qui induit une participation eucharistique des

---

[16] Joachim de Coignac, *La Desconfiture de Goliath* (1550), Louis Desmasures, *David combattant* (1562).

[17] François Perrin, *Sichem ravisseur ou la circoncision des incirconcis,* 1589. Sur la monstration du viol, voir C. Meyniel, *De la Cène à la scène, la tragédie biblique pendant les Guerres de religion*, Thèse dactyl. de l'Université Paris-Ouest, juin 2010, p. 266-273. http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2010PA100077.pdf

[18] In *La représentation d'un mystère de la Passion à valencienne en 1547*, Edition du CNRS, 1969, p. 106.

spectateurs au mystère : lors de la représentation de la multiplication des pains dans la passion de Valencienne de 1547, les « milliers » de pains apparus sur le hourdement furent distribués tant aux figurants… qu'aux spectateurs. Il paraît difficile de croire que l'expérience du public n'était *qu'*une expérience spectaculaire et ses implications spirituelles ne laissent pas d'interroger. Si le mystère apparaît comme une expérience plus spirituelle que spectaculaire pouvant revêtir un aspect sacramentel, nous proposons qu'il soit un pendant de la piété eucharistique qui complète la liturgie. Parce qu'il est un spectacle participatif dont le système de représentation n'instaure pas de rupture entre la scène et l'assistance, celle-ci se trouve au cœur d'un système inclusif qui multiplie les adresses directes et les incitations à l'attention, voire au recueillement.

Au sein de ce dispositif participatif, le spectateur est convié à prendre part activement à la mort sacrificielle du Christ, qui lui est montrée longuement, avec force détails émouvants et à grand renfort de « secrets » sanglants. Le mystère instaure alors une communion entre l'assemblée et l'événement fondateur *via* un mémorial par la représentation. Et il instaure une communion entre l'Église et Son sauveur *via* la compassion.

Exhibant le sacrifice sanglant du Calvaire, suscitant le sentiment de participation à cet événement fondateur et produisant un état de communion entre les membres de l'assemblée : le théâtre des mystères peut être qualifié de théâtre eucharistique, d'autant plus significativement que la liturgie eucharistique dont il est contemporain ne fait pas intervenir ces éléments de la spiritualité chrétienne.

Lorsqu'au XVIe siècle s'engage le bras de fer théologique et pastoral entre l'Église romaine et les réformateurs, la messe et la doctrine de la transsubstantiation sont un enjeu fondamental. La sensibilité réformée en matière d'Eucharistie consistera à considérer le rite comme symbolique plus que sacramentel et dépourvu d'efficacité objective infaillible. C'est la foi du fidèle qui donne sa valeur à la Cène, le pain utilisé pour le culte ne change pas, n'a plus aucune valeur une fois la cérémonie achevée et l'assemblée dissoute. La Réforme nir l'existence d'une parole absolument performative dont l'influence sur le monde puisse affecter la substance. Or les premières tragédies réformées apparaissent comme la traduction dramatique de ce rapport à l'efficacité de la parole : sans cesse, dans un double mouvement, la représentation s'avoue représentation d'une part et explique que cette représentation peut être l'occasion d'une rencontre d'autre part.

La mise en œuvre de cet « aveu du signe » passe par le recours systématique à des prologues et des épilogues, dans lesquels le locuteur n'est pas un personnage fictif mais un homme de la communauté qui explique à l'assistance que ce qu'elle va voir est une figuration. En somme, rien n'est fait pour que l'acteur ou le public ne s'identifie au personnage, ni pour que l'on puisse croire, dans le temps de la représentation, avoir un véritable être humain sous les yeux. Tout ce que la critique a reproché à un Louis Desmasures et à ses *Tragédies Saintes* (1562) prend ainsi sens : son David n'est pas « plat », il est symbolique, il s'avoue figuration d'une idée plus grande que la réalité du plateau, il se veut évocation et non illusion. En établissant une solide distance entre le signe et le référent, les auteurs enseignent au public la relativité de l'un comme l'inaccessibilité de l'autre.

Il est un autre aspect de la pensée eucharistique réformée que l'on trouve en filigrane dans les choix dramaturgiques des auteurs protestants : c'est cette « horreur de la messe » détaillée par Frank Lestringant[19]. En lisant le dogme romain au premier degré, les protestants voient dans la messe papale une cérémonie païenne et barbare, où les prêtres offrent un sacrifice sanglant sur l'autel avant de presser les fidèles d'en consommer la victime. Ce sentiment de répulsion devant les rites romains n'est pas seulement un motif de parodie. Il prend racine dans un terreau théologique : le rejet d'un sacrifice sanglant. Refoulant le sang, la culture

[19] F. Lestringant, *Uner sainte horreur ou le voyage en Eucharistie*, 1998.

protestante fait sienne la pensée augustinienne du sacrifice selon laquelle Dieu agréant la soumission et non la victime, un cœur soumis est pour Lui une offrande bien plus agréable qu'une bête égorgée. La conception protestante de l'Eucharistie a construit une culture dans laquelle le sang du Christ n'est plus présent physiquement au monde, le sacrifice matériel est une absurdité et le sang devient une valeur négative.

On remarquera alors que la première tragédie réformée se garde des sujets à dénouement malheureux ou de la figuration d'une violence scénique trop explicite. Exemptes de toute effusion sanguine[20], les œuvres des auteurs protestants montrent des héros qui ne souffrent que moralement et non dans leur chair, ne vainquant que par la force de leur foi et leur droiture morale.

On observera que les sujets choisis considérés dans leur ensemble constituent comme une stratégie systématique d'évitement du sang. Ainsi, la tragédie de Théodore de Bèze ne présente pas seulement l'histoire d'un jeune homme qui ne meurt pas : elle a pour sujet l'une des histoires les plus célèbres d'évitement. S'il fallait trouver une formule générique pour rassembler tous ces sujets, on pourrait dire que les premiers auteurs réformés ne montrent que des histoires de rendez-vous manqués avec la mort sanglante.

Après 1573, les réformés n'écrivent plus de théâtre biblique. S'il est toujours plus hasardeux d'expliquer une absence que de commenter des objets existants, nous proposons deux causes possibles à ce silence. Une première que l'on peut appeler le trauma. Il est sans doute un seuil au-delà duquel la catastrophe ne peut plus se représenter, du moins pas dans le cadre d'un théâtre religieux. Denis Crouzet explique que la Saint-Barthélemy est un événement sans histoire, elle est aussi un événement sans théâtre. La deuxième cause que l'on peut avancer pour expliquer cette interruption des productions bibliques protestantes nous amène au point suivant : dans les années 1570, le conflit religieux se politise et sans doute les réformés rebutaient-ils à instrumentaliser l'Écriture pour livrer des combats qui n'étaient plus strictement confessionnels. Le règne d'Henri III va voir la naissance des partis et la tragédie biblique devenir l'apanage de catholiques engagés.

Si le règne d'Henri III a contribué à la désacralisation du théâtre, la mise en œuvre de la Contre-Réforme en France a vu l'émergence d'un théâtre qui a voulu prendre en charge le domaine de la spiritualité. Conformément à la pastorale tridentine, les tragédies affirment la puissance salvatrice et l'efficacité du signe. Par l'ornementation, l'abondance, voire l'excès, elles donnent à voir et à entendre pour révéler au public que Dieu advient dans le monde sensible. Usant d'une hyper-monstration du sang considéré comme média privilégié entre l'homme et Dieu, elles reposent sur la valorisation d'un sacrifice impliquant le corps et exaltent les vertus expiatoires de la souffrance. Figurant des personnages broyés et repentants, les pièces comptent sur la force des images et de la Parole pour provoquer une contagion de la pénitence. Les auteurs renouent alors avec des procédés dramaturgiques rudimentaires qui ne sont pas sans rappeler les mystères : il s'agit de proposer au public un spectacle suffisamment statique pour être contemplé et de provoquer la conversion *via* la méditation. Sur la scène, les héros tragiques ne font plus *que* saigner, comme on l'a vu avec Virey ou encore *que* pleurer comme c'est le cas chez Robert Garnier, pour exhorter le fidèle à suivre leur exemple.

Au tournant du siècle, avec le règne d'Henri IV, une abondante production renoue avec une certaine démesure médiévale en ramenant sur le plateau un important appareil de personnages secondaires, soldats et serviteurs, confidents et victimes anonymes, représentants d'une humanité incapable de vivre dans la concorde. Ce retour des utilités s'accompagne de celui des forces surnaturelles, qui comptent alors de nouvelles figures, provenant d'un univers qui n'est pas biblique. Menaçants, générateurs de chaos, Mégère, Furie et spectres envahissent la scène comme l'univers biblique que Dieu – de fait – semble déserter. Dans un espace

[20] Si l'on exclut les deux cas de décollation de Goliath précédemment cités.

morcelé, les lieux se présentent, non plus tant juxtaposés que superposés de manière désordonnée, proposant au public le spectacle d'un monde chaotique affranchi de la puissance organisatrice de Dieu. Les actions représentées, foisonnantes, multiples, entremêlées, rendent compte de la force croissante du désordre et de la corruption. Reposant essentiellement sur l'absence de maîtrise des passions, les tragédies proposent un enseignement moral et philosophique. Elles rendent chaque individu responsable de la maîtrise du mal dans le monde par le contrôle de soi davantage que par la piété. La matière biblique n'y est plus considérée comme le moyen de donner au propos de l'œuvre un caractère irréfutable mais permet de mettre en question la force interventionniste de Dieu dans un monde corrompu. Elle est un réservoir d'histoires qui permettent de dire la catastrophe vécue tout en laissant entrevoir un espoir. Enfin, la tragédie biblique devient un reflet du grand désordre du monde, et prend en charge la représentation d'une conception de l'histoire vécue comme décadente. Le théâtre biblique devient alors le lieu où se constate une ultime séparation : celle advenue entre Dieu et le monde, entre le monde et l'ordre. Théâtre qui n'est plus rituel, qui n'est pas toujours édifiant, la tragédie biblique devient un divertissement. Promotrice de l'autorité royale et judiciaire, elle met en scène le sang du crime dont il faut châtier l'épanchement ou le sang du condamné considéré comme monnaie d'un échange séculier, tout du moins terrestre.

Cette tragédie post-édit de Nantes soutient alors le nouveau contrat social français. La dévotion s'intériorise, la fréquentation des sacrements dispensés par l'Église se développe, le temple renouvelle sa fonction tandis que le théâtre promeut une concorde civile reposant, non plus sur le partage d'une même foi, mais sur le respect d'une seule autorité, celle du roi.

Par cette évolution des usages dramaturgiques et de la prise en charge des représentations du sang et du corps souffrant, le théâtre biblique est passé de la mise en scène d'enjeux collectifs à celle d'enjeux individuels, d'un théâtre de la participation représentant la communauté sur scène, à un théâtre de la distance où il s'agit de se passionner pour les cas problématiques auxquels sont soumis des personnages profondément autres. Il est passé du rite au spectacle, en cessant d'abord de proposer la célébration des valeurs communes pour proposer la figuration des causes de dissensions et de l'impossibilité du peuple de vivre dans une union mystique; puis en ne prétendant plus être un moyen de révéler la présence de Dieu dans le monde.

Ainsi, quand le théâtre médiéval, fondant son esthétique sur les caractéristiques de la piété eucharistique qui lui était contemporaine, a pu proposer à son public une expérience spectaculaire proche de la sacramentalité s'inscrivant dans le creux de la liturgie, la Réforme puis la Contre-Réforme composent un théâtre qui se superpose à la liturgie parce qu'il en défend les principes, la scène et la salle communiant dans un même rapport au sang. Enfin, comme on l'a montré, si le théâtre a pu devenir le lieu où l'on expérimente la séparation, c'est parce que les Églises ont permis à leurs fidèles de revivre dans les murs du temple, dans le temps de la liturgie, le sentiment de communion entre membres d'une communauté ainsi qu'au Dieu rédempteur. On pourrait expliquer l'histoire du théâtre religieux français en ces termes : plus la liturgie est participative, plus le théâtre religieux qui lui est joint est un théâtre de la distance. Quand la messe est perçue comme un spectacle, c'est au théâtre que l'on vit. Que la messe redevienne une expérience personnelle et le théâtre devient ce qui se regarde.

Ce qui s'opère du mystère à la tragédie serait donc une modification de la conception du sang qui accompagne les évolutions de la piété eucharistique, théâtre religieux et liturgie fonctionnant selon un système de vase communicant. Et lorsque la question religieuse devient en France un enjeu politique, la tragédie religieuse se politise elle aussi.

Directrice de projets à la DRAC

11. Anne-Madeleine Goulet : de la musique et des salons au passage des artistes européens à Rome

Théâtre, musique et danse dans les milieux francophiles à Rome (1675-1700).

Quatre ans d'enquête dans les archives des familles Orsini et Lante della Rovere

Depuis décembre 2009, mes recherches portent sur deux fonds d'archives familiales d'une richesse exceptionnelle : le fonds Orsini, conservé à l'*Archivio Storico Capitolino*, et le fonds Lante della Rovere, à l'*Archivio di Stato*. J'ai d'abord concentré mon travail sur la transcription de huit cents lettres inédites, issues du réseau de correspondants des sœurs de La Trémoille, Marie-Anne – passée à la postérité sous le nom de princesse des Ursins – et Louise-Angélique, qui épousèrent respectivement un Orsini et un Lante della Rovere, dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Ces documents autorisent un travail de première main sur le réseau socio-politique des princesses françaises installées à Rome à cette époque-là. Ils constituent également une source capitale pour l'étude comparée de la musique en France et en Italie. J'ai ensuite pris le parti d'ouvrir mon enquête aux documents comptables des deux familles, aux inventaires, aux testaments, mais aussi aux sources tels que les *avvisi*, pour le rôle indispensable qu'ils jouent dans la reconstitution de l'environnement matériel et organisationnel des activités culturelles de ces grandes familles. Il a ainsi été possible de reconstituer le réseau d'artisans et d'artistes qui œuvraient pour les divertissements privés de la famille Lante. J'ai notamment repéré l'ensemble des comptes relatifs à la représentation d'un opéra d'Alessandro Scarlatti, *L'Arsate*, monté en 1683 au palais Orsini. L'ensemble des données déjà répertoriées a été rassemblé dans une base de données relationnelle, qui prend en compte les personnes, les institutions, les événements, les lieux, les œuvres et les sources. Cette base contient quelque 500 fiches consacrées à la prosopographie des musiciens, des poètes français et de leurs protecteurs, un millier de fiches de description de sources, qui ont d'ailleurs pu être photographiées, ainsi qu'une bonne centaine d'autres décrivant des œuvres musicales et/ou poétiques.

Anne-Madeleine Goulet
(chercheur au CNRS - École française de Rome)

12. Judith Le Blanc : Opéra, parodie et détour musical (XVIIe-XVIIIe siècle)

L'opéra au second degré : réécritures d'opéras sur les scènes parisiennes

Dès la naissance de l'opéra français et la création de l'Académie royale de musique en 1672, l'opéra devient une source d'inspiration et une cible de parodie pour les scènes parisiennes qui se nourrissent des succès du nouveau genre à la mode. Il s'agit ici d'appréhender le système de reprise inventive de la matière opératique (texte et/ou musique) à l'intérieur de comédies, de parodies ou d'opéras-comiques et de voir quelles sont les modalités pratiques et poétiques de ces réécritures d'opéras sur les scènes parisiennes.
Je vous propose donc un petit parcours à travers les différentes formes de réécritures d'opéra aux 17e et 18e siècles. L'œuvre de Lully, est en quelque sorte paradigmatique de ce système de reprise et de circulation, parce que c'est l'œuvre qui essaime le plus et ce sur toutes les scènes parisiennes, et qu'elle se décline dans le genre comique à travers des cas très divers. Je précise d'entrée de jeu, que l'opéra est lui-même est un cas de réécriture et de transposition générique, puisqu'il emprunte sa matière à la mythologie d'une part, par exemple *Atys* de Lully et Quianult est une réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide, à la matière romanesque d'autre part pour ce qui est des trois dernières tragédies en musique de Lully et Quinault – *Amadis de Gaule*, *Roland* et *Armide* est une réécriture de *La Jérusalem délivrée* du Tasse.
L'opéra est présent en tant que référent littéraire et musical dans le genre comique à travers la parodie dramatique, qui décalque l'intrigue de l'opéra tout en en proposant une version burlesque ou dégradée, mais également sous la forme d'imitation, de pastiche ou encore de réminiscence. On recense d'une part des cas de réécriture partielle, à l'échelle d'un air ou d'une scène, d'autre part des réécritures totales comme dans le cas des parodies dramatiques. La valeur de ces reprises d'opéras varie en fonction des théâtres et des rapports institutionnels entretenus avec l'Académie royale de musique. Certaines scènes d'opéras s'apparentent à de véritables matrices hypotextuelles ou hypomusicales. Mais les réécritures d'opéras peuvent aussi échapper aux lecteurs/auditeurs d'aujourd'hui et la question de la perceptibilité de la source ou de la cible se pose alors avec acuité. En effet, nombreuses sont les réécritures d'opéras que je qualifierai d'implicites : c'est-à-dire que rien dans le cotexte n'indique la source de la réécriture et que l'auteur de la réécriture mise sur la culture de son public pour reconnaître la source.

Réécritures implicites

Pour illustrer cette question de la perceptibilité, je commencerai par un exemple de ce type de réécriture implicite. Il s'agit d'une scène d'*Olivette juge des Enfers*, opéra-comique de Piron représenté le 7 septembre 1726 à la Foire Saint-Laurent. La didascalie introductive, « *Pluton annonce la fête qu'il leur a fait préparer par un opéra mort depuis peu* » peut être considérée comme une invitation à réfléchir sur l'identité de l'opéra en question :

Alceste, IV, 3	*Olivette juge des Enfers*, Piron
SUIVANTS DE PLUTON	
En faveur d'une Ombre si belle,	
Que l'Enfer fasse voir tout ce qu'il a d'attraits.	
Les Suivants de Pluton se réjouissent de la venue d'Alceste dans les Enfers, par une espèce de Fête.	« *Pluton annonce la fête qu'il leur a fait préparer par un opéra mort depuis peu* »
SUIVANTS DE PLUTON	
Tout mortel doit ici paraître,	
On ne peut naître	Mortels faut-il craindre
Que pour mourir.	Les coups de la mort ?
De cent maux le Trépas délivre;	Cessez de vous plaindre
Qui cherche à vivre	Des rigueurs du sort.
Cherche à souffrir.	De cent maux affreux
Venez tous, sur nos sombres bords.	Le trépas délivre.
Le Repos qu'on désire	C'est souffrir que de vivre,
Ne tient son Empire	Et l'on n'est heureux
Que dans le séjour des Morts.	Que dans ces beaux lieux[21].

Même s'il ne s'agit pas ici d'une parodie au sens strict, mais plutôt d'une sorte d'imitation des vers de Quinault, relevant à la fois du pastiche (imitation du style), de la parodie (imitation d'un référent précis) et de la réminiscence (plus ou moins consciente ?), l'hypotexte sous-jacent est perceptible, pour qui a dans

[21] F. Rubellin (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 304 ; et Ms. f. fr. 9316, f° 7.

l'oreille la musique de Lully et les mots de Quinault, la première servant de support à la mémoire des seconds, tant il est vrai que « quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite »[22].

Autre cas de réécriture partielle d'une scène topique à succès, dans *Les Fous divertissants*, comédie de Raymond Poisson et Marc-Antoine Charpentier et première création représentée par la toute nouvelle Comédie Française en 1680. La perméabilité entre le théâtre et l'opéra se décline à la Comédie-Française essentiellement sous forme de citations parodiques d'airs à la mode. Ces cas de reprise d'opéras sont à replacer d'une part dans le contexte de la concurrence entre les institutions théâtrales, puisque l'Académie royale de musique a le monopole de la musique et interdit aux autres scènes de se servir de plus de 2 chanteurs et 6 instruments, concurrence institutionnelle redoublée dans ce cas précis par celle qui oppose Lully et Charpentier. Monsieur Grognard, comme son ancêtre de *L'Hôpital des Fous* de Beys (1636), à qui R. Poisson emprunte le lieu de sa comédie-ballet, rêve d'exhiber ses fous, de les « donner » en spectacle moyennant finance. Au total, trois airs de Lully sont insérés dans la comédie de Poisson. Dans l'opéra, cet air est chanté par Alphée à Aréthuse. Léandre le cite quasiment mot pour mot. Il ne substitue que « ce lieu même » à « l'Enfer même » pour l'adapter à sa propre situation. Il s'agit donc d'un cas d'imitation de la scène de Lully. L'asile se trouve ainsi indirectement assimilé à l'enfer, pour les oreilles de l'époque qui connaissent cet air par cœur et n'ont aucun mal à restituer mentalement le texte original :

LÉANDRE, *chante*.
Que l'absence de ce qu'on aime
Est un supplice rigoureux,
Pour les cœurs amoureux !
Tout autre mal cède à ce mal extrême ;
Et ce lieu même
N'a rien de plus affreux
Que l'absence de ce qu'on aime.
ANGÉLIQUE
Fort bien, c'est un des airs du dernier opéra[23].

Léandre poursuit avec un air extrait de la scène 1 de l'acte II de *Bellérophon*, « Cruelles inquiétudes, / Soupirs languissants, / Si j'ai souffert vos tourments les plus rudes, / Je n'ai pas trop payé les douceurs que je sens »[24]. Le réflexe de reconnaissance était immédiat et le spectateur de l'époque n'avait aucun mal à identifier la source de l'air.

La scène 9 de l'acte II de cette pièce est particulièrement intéressante parce qu'elle peut se lire dans une certaine mesure comme une réécriture à valeur d'hommage du petit opéra impromptu du *Malade imaginaire* de Molière et Charpentier. R. Poisson y cite de façon implicite l'air « Que tout parle à l'envi de notre amour extrême », extrait de l'acte II scène 2 de *Bellérophon* de Lully, Fontenelle et Thomas Corneille. Dans cette scène, un duo d'amour unit le héros Bellérophon et Philonoé, et les amants répètent « Je vous aime », de la même façon qu'Alphée et Aréthuse dans l'acte IV scène 2 de *Proserpine* dont les amants de Poisson chante également un extrait et qu'Angélique et Cléante dans l'acte II scène 5 du *Malade imaginaire*, scène qui sert de modèle et de matrice à la scène 9 de l'acte II des *Fous divertissants*. Charpentier et Poisson utilisent ainsi la situation dramatique de Molière puisque les amants s'avouent leur amour au nez et à la barbe du barbon rival sous le couvert du subterfuge et par la voie de la musique. Cléante se déguisait en maître de musique, Léandre se fait passer pour « fou d'opéra ». Monsieur Grognard interrompt le duo exactement de la même façon qu'Argan, quand le « fou » prenant soudain « beaucoup de liberté », saisit la main d'Angélique. Cette scène est donc tissée de références intertextuelles et intermusicales multiples.

Léandre et Angélique connaissent manifestement l'opéra par cœur, puisqu'ils respectent l'ordre des deux airs de *Bellérophon*, qui se situent dans deux scènes qui se suivent dans la tragédie (II, 1 et 2) :

LÉANDRE ET ANGÉLIQUE
Que tout parle à l'envi de notre amour extrême ;
À ses transports abandonnons nos cœurs :
Et pour goûter toujours de nouvelles douceurs,
Disons-nous cent fois je vous aime[25].

Si la citation est un cas-limite de réécriture, l'invention se situe du côté de l'instrumentalisation de l'air d'opéra au service de l'intrigue. Cette fait scène fait donc coexister plusieurs types de réécritures : imitations, citations et parodies.

Autre cas de réécriture partielle de scène d'opéra, cette fois-ci explicite et sur la scène de l'Ancien Théâtre Italien, dans *L'Opéra de Campagne* de Charles Dufresny (4 juin 1692).

L'intrigue de *L'Opéra de campagne* est simple et rappelle celle de *Renaud et Armide* de Dancourt (1686) dont elle semble imiter la trame. Madame Prenelle, femme d'un bailli de village, rêve de mettre sa fille

[22] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Note sur la littérature et la critique », Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1984, p. 303.
[23] R. Poisson, *Les Fous divertissants*, Paris, Ribou, 1681, II, 9, p. 40.
[24] *Ibid*., p. 41.
[25] *Les Fous divertissants*, *op. cit*., p. 42. Cf. *Le Malade imaginaire*, II, 5 : « CLÉANTE. – Recommencez cent fois, ne vous en lassez pas. ANGÉLIQUE. – Je vous aime, je vous aime, / Oui, Tircis, je vous aime », *Œuvres complètes*, *op. cit*., t. II, p. 1138.

Thérèse au couvent et de passer tout son temps à l'Opéra. Arlequin, le valet d'Octave (lequel est amoureux de Thérèse) engage une troupe d'opéra pour se jouer de Madame Prenelle, laquelle a une liaison avec son serviteur Pierrot. Pendant la représentation de l'opéra qui parodie *Armide*, Pierrot est enlevé, tandis que Thérèse et Octave s'échappent. Madame Prenelle, furieuse, renonce à l'opéra et détruit toutes les décorations du théâtre, à l'image d'Armide qui mettait en pièces le palais enchanté. La folie d'identification, héritée de *Don Quichotte*, tient Madame Prenelle, laquelle était interprétée par Mezzetin (Angelo Constantini, chanteur principal de la troupe), lequel imitait La Rochois. La reprise de l'opéra se double donc ici de l'imitation caricaturale de l'interprète originale et le spectacle italien réécrit en quelque sorte le spectacle de l'opéra. Dufresny transfère l'opéra dans un contexte burlesque, provincial, et greffe des paroles triviales sur les passages les plus célèbres de l'œuvre : le monologue du sommeil de Renaud « Plus j'observe ces lieux » et surtout le grand monologue d'Armide « Enfin il est en ma puissance », parangon du genre. L'imitation de La Rochois par Mezzetin travesti en madame Prenelle est le clou de la représentation. Le public qui va admirer La Rochois à l'Opéra, loin de s'offusquer de ce qu'on ose toucher à son idole, prend au contraire un plaisir certain à venir admirer les talents d'imitateurs des acteurs italiens qui parviennent à saisir – par le biais même du travestissement – quelque chose de la quintessence du talent de la chanteuse à laquelle ils vouent un véritable culte. Le monologue le plus admiré par le public d'opéra et par Rameau[26] lui-même devient sous la plume de Dufresny une charge satirique teintée de misogynie. Rappelons la situation : Armide, un poignard à la main, s'apprête à tuer Renaud dont elle est amoureuse.

Dans les cas de réécritures partielles que je viens d'évoquer l'opéra est mis en abyme dans la comédie et instrumentalisé, mis au service de l'intrigue qui lui sert de cadre.

Ce n'est plus le cas dans le genre de la parodie dramatique, qui use des modalités d'imitation et de citation, mais qui décalque l'intrigue de l'opéra de bout en bout.

La fabrique des parodies dramatiques

Les parodistes font du neuf à partir d'éléments recyclés. Le titre des parodies noue un pacte plus ou moins explicite avec le spectateur. Parfois, il suffit à identifier la nature parodique de la pièce : c'est le cas lorsqu'il reprend le nom original du protagoniste et le joint à *Polichinelle*, *Arlequin* ou *Pierrot*. [cf. exemple *Polichinelle Phaéton*]. Ce cas de titre, pour ainsi dire oxymorique, témoigne du croisement entre deux genres théâtraux « étonnés l'un de l'autre » et propose un contrat de travestissement burlesque explicite. Certains titres en revanche ne comportent aucun indice d'intertextualité. Par exemple, il est difficile de lire sous le titre *Les Amours de Vincennes* (19 septembre 1719), la parodie d'*Issé*, opéra de La Motte et Destouches, représenté pour la première fois le 17 décembre 1697 et repris le 7 septembre 1719.

Les deux piliers de la *poïesis* parodique dans la première moitié du 18e siècle sont la distance métacritique et le travestissement burlesque. Participe de ce processus de dégradation, la présence dans les parodies de héros bas ou bourgeois, d'ordinaire bannis de la scène lyrique. Les tragédies en musique sont en effet peuplées de héros mythologiques, de héros de romans, d'êtres chimériques, de dieux et de monstres chantants. C'est ce qui distingue les opéras français de leurs homologues italiens qui mettent en scène des sujets historiques jugés « peu propres au chant »[27] par Pierre Perrin, le premier théoricien du genre lyrique en France à avoir pensé les conditions de possibilité d'un théâtre français en musique. L'usage des vaudevilles [définition] nécessairement incompatible avec toute illusion mimétique, participe de ce processus de dégradation.

Les modalités de la réécriture parodique d'opéra se caractérisent par un certains nombre d'opérations dramaturgiques qu'il s'agit de mettre au jour. La première de ces caractéristiques est la concentration de l'intrigue : d'une œuvre qui compte un prologue et 5 actes, les parodistes en font généralement une qui n'en comporte qu'un. La dégradation sociale, la démolition du héros d'opéra ou son embourgeoisement, on note la récurrence des poltrons, « nigauds »[28] et autres anti-héros, le travestissement burlesque, le démarquage du livret en langage familier, la délocalisation, les transpositions spatiales et temporelles, l'ajout d'effets de réel, d'anachronismes, l'actualisation aux mœurs de l'époque, l'irruption du prosaïque et du trivial, la distanciation comique, la rupture de l'illusion mimétique, la démystification par le biais de réflexions

---

[26] « Rameau cite [ce monologue] plusieurs fois (*Nouveau système*, p. 89 et *sq*., *Observations*, p. 69 et *sq*., *Code de Musique*, p. 162 et *sq*.), reproduit son texte musical deux fois, et en donne deux analyses (*Nouveau Système*, p. 81-89, *Observations*, p. 70-98, mesures 1-22), une très développée et une autre plus courte », H. Schneider, « Rameau et la tradition lullyste », dans *Jean-Philippe Rameau*, colloque organisé par la Société Rameau, Dijon, 21-24 septembre 1983, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p. 289 et suivantes.

[27] P. Perrin, Avant-Propos de l'*Argument des scènes de Pomone*, Paris, Lemercier, 1671, p. 15. Cité par L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, *op. cit*., note 3 p. 56.

[28] *Armide*, Bailly : « UBALDE. – Air 40 : *Ah ! Robin, tais-toi !* Quand la gloire vous appelle, / Y pensez-vous bien, Renaud ? / Vous faites ici le nigaud, / Auprès d'une péronnelle ». *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, 1738, vol. III, p. 47.

métathéâtrales, la dénudation des ficelles et des facilités dramaturgiques, la stigmatisation des *topoï*, des défauts de vraisemblance, enfin la ruine du tragique et du merveilleux.
La parodie paraphrase librement sa source et la part de l'original – texte et musique – varie d'une parodie à une autre. C'est donc une fabrique qui allie sources connues (cibles et vaudevilles), matériau recyclé, langage codifié et agencement inédit entre les mots et les notes. Genre dérivé d'un autre genre, sorte d'opéra miniature dégradé et humanisé, la parodie opère une réduction par rapport à sa cible, mais conserve toujours plus ou moins d'ingrédients originaux. Cet équilibre intertextuel et intermusical est à chaque fois à réinventer.

La part de l'original

Ce que j'appelle le degré de saillance de la cible dans son avatar peut être plus ou moins important. Lorsque aucun timbre n'est indiqué à l'orée d'un couplet, cela peut être un indice de la présence d'une citation d'air d'opéra même si c'est davantage en termes de présence textuelle que de présence musicale que l'original affleure dans les parodies dramatiques. Ces dernières jouent ainsi implicitement sur la réactivation des souvenirs du public. Les auteurs de parodies écrivent leur texte en faisant un très large usage de la paraphrase. Les frontières entre les réécritures partielles et les parodies dramatiques sont poreuses, puisque ce sont les passages les plus célèbres, ceux qui sont les plus parodiés ponctuellement, que l'on retrouve cités dans les parodies dramatiques des opéras desquels ils dérivent. Si les parodistes paraphrasent le texte original, ils doivent cependant adapter la métrique de l'opéra pour qu'elle puisse se mouler sur une musique de vaudeville. Le texte n'en est pas moins reconnaissable, comme en témoignent les exemples suivants :

Amadis, Quinault et Lully, reprise le 4 octobre 1731.	*Arlequin Amadis*, Dominique Biancolelli et Romagnesi, 27 novembre 1731.
II, 1 : ARCABONNE, *seule*. Amour, que veux-tu de moi ? Mon cœur n'est pas fait pour toi. Non, ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne ; Je suis accoutumée à ressentir la haine ; Je ne veux inspirer que l'horreur et l'effroi. Amour que veux-tu de moi ? Mon âme aurait trop de peine À suivre une douce loi ; C'est mon sort d'être inhumaine. Amour, que veux-tu de moi ? Mon cœur n'est pas fait pour toi.	Scène 4 : ARCABONNE Air : *De la Testard*. Amour que veux-tu de moi Mon cœur n'est pas fait pour toi Je veux inspirer l'effroi C'est là mon emploi (*bis*) Amour que veux-tu de moi Mon cœur n'est pas fait pour toi.
II, 2 : ARCALAUS Ma sœur, qui peut causer votre sombre tristesse ? Le silence des bois sert à l'entretenir. ARCABONNE Il faut avouer ma faiblesse, Pour commencer à m'en punir.	Scène 5 : ARCALAUS Air : *d'Hésione* Ma sœur quelle sombre tristesse Les bois semblent l'entretenir. ARCABONNE Il faut avouer ma faiblesse Pour commencer à m'en punir.
III, 3 : L'OMBRE Ah ! tu me trahis, malheureuse ! Ah ! tu vas trahir tes serments. Je retombe ; le jour me blesse. Tu me suivras dans peu de temps : Pour te reprocher ta faiblesse, C'est aux Enfers que je t'attends. (*L'ombre rentre dans le tombeau*.)	scène 9 : L'OMBRE Air : *Tu disais que tu m'aimais*. Tu vas trahir ton serment Menteuse menteuse Tu vas trahir ton serment Menteuse en ce moment […] Air : *Je suis toujours pressé*. Ah tu vas trahir tes serments Le jour me blesse je retombe Le grand air me fait mal aux dents Je me trouve mieux dans ma tombe Tu me suivras dans peu de temps C'est aux Enfers que je t'attends Que je t'attends (*bis*) C'est aux enfers que je t'attends[29].

Dans *Arlequin Amadis*, les auteurs de la parodie imitent donc le texte de Quinault et calquent au plus près la lettre de l'hypotexte tout en s'adaptant aux nouvelles contraintes métriques du timbre de vaudeville choisi. L'intertexte des timbres sur lesquels chante l'Ombre (*Tu disais que tu m'aimais* et *Je suis toujours pressé*) est particulièrement signifiant et crée un effet comique de concordance qui n'est plus perceptible aujourd'hui puisque nous ne connaissons plus le texte original des chansons recyclées. Je synthétise dans le

[29] *Arlequin Amadis*, sc. 9, Ms. f. fr. 9331, f° 420-421.

tableau ci-dessous les différentes combinaisons possibles de la présence originale de l'œuvre-cible dans son avatar parodique :

Modes de présence originale	***Répercussions et fonctions dramaturgiques***
Texte original sur une musique de vaudeville	Adaptation de la métrique Balises intertextuelles
Citation du texte et de la musique	Airs célèbres, effet d'anthologie ou de *best of*, effet comique induit par la réduction des effectifs inhérente au personnel parodique
Musique originale avec des paroles inédites ayant un rapport ou pas avec le texte de la source	Imitations, airs parodiés au sens musical du terme. Cas des couplets métathéâtraux sur des airs de divertissements d'opéras.
Musique originale instrumentale	Ouverture qui fonctionne comme un signal

La particularité des parodies dramatiques, lorsqu'il s'agit de parodies de reprises, c'est qu'elles s'inscrivent souvent dans une série et dans un rapport de réécriture avec une précédente parodie. La comparaison des parodies de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon témoigne de cette inscription de la parodie à l'intérieur d'une série. La tragédie est représentée pour la première fois en 1713. En dépit de ce succès initial, il faut attendre les reprises du 1er mai 1727 et du 22 novembre 1736[30] pour qu'elle soit parodiée par les Italiens : le 28 mai 1727 par Dominique Biancolelli, Romagnesi, Riccoboni fils, et le 13 décembre 1736 par Carolet[31]. Ces deux parodies dramatiques conservent le titre de l'opéra et le nom des protagonistes. La première d'entre elle suit de très près le canevas dramatique de Pellegrin et cite de nombreux vers de l'opéra. Elle fait de Jason un couard volage et pleurnichard. La seconde est la seule parodie que Carolet ait composée pour les Comédiens Italiens. Les deux parodies comportent de nombreux points communs qui indiquent que Carolet avait connaissance de la parodie de ses prédécesseurs et s'appuie sur deux hypotextes, l'un opératique, l'autre parodique. Prenons pour exemple l'épisode du songe prémonitoire de Créüse et de son interprétation :

Médée et Jason, Pellegrin et Salomon, 1713, 1er mai 1727, 22 novembre 1735. Académie royale de musique.	*Médée et Jason*, Dominique Biancolelli, Romagnesi, Riccoboni fils, 28 mai 1727, Italiens.	*Médée et Jason*, Carolet, 13 décembre 1736, Italiens.
II, 1. CLÉONE Quel est ce songe affreux ? CREÜSE Tu vas trembler Cléone, À te le retracer moi-même je frissonne. À peine le sommeil vient me fermer les yeux, Que j'entends gronder le tonnerre. Un nuage s'entr'ouvre, et du plus haut des cieux, Je vois un char brûlant descendre sur la terre. Médée est dans ce char qui fait frémir les airs ; Ses yeux étincelants de rage Sont plus ardents que les éclairs Qu'on voit briller pendant l'orage. Le palais de Créon, soudain est enflammé ; Jason par l'amour animé, Cherche au travers des feux à	Scène troisième. CLÉONE Ce songe est donc bien extravagant. CRÉÜSE À tel point que j'en suis encore tout épouvantée. Air : *J'ai rêvé toute la nuit*. J'ai rêvé toute la nuit, Qu'on faisait trembler mon lit ; J'ai vu luire des flambeaux, Médée en fureur tirer mes rideaux, Tenant en main un poignard. CLÉONE Bon ! c'était le cauchemar. CRÉÜSE Air : *Passant sur le Pont-Neuf*. Le feu prend à mes draps, Quelle effrayante image ; Jason avec fracas Veut s'ouvrir un passage. J'ai beau me plaindre,	Scène quatrième. CLÉONE Mais voyons quel est ce songe si désolant, car je vois que vous mourez d'envie de me le conter. CRÉÜSE Air : *J'ai rêvé toute la nuit*. J'ai rêvé toute la nuit, Qu'il tonnait avec grand bruit, Et que Médée en ces lieux, Pleine de courroux s'offrait à mes yeux ! Cléone, daigne écouter Ce que je vais te conter. CLÉONE J'écoute. CRÉÜSE Air : *Jupin de grand matin*[32]. Dans un char tout brûlant, J'ai vu, mon enfant : Ce monstre menaçant, Tout l'Enfer le suivait en l'air, Ses deux gros dragons

[30] Si l'on en croit le témoignage de Dubuisson, cette reprise eut du succès : « Il commence [l'opéra] à prendre comme il le mérite ; le poème est le meilleur ouvrage lyrique que je connaisse de l'abbé Pellegrin, et la musique est comparable à celle de Lully. Au moins je doute que, tout comparé, Lully ait fait quatre opéras meilleurs que celui-ci ». *Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont (1735-1741)*, *Mémoires secrets du XVIIIe siècle*, A. Rouxel éd., Paris, 1882, Lettre XIV datée du 1er décembre 1736, p. 300.

[31] Voir *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, *op. cit.*, respectivement p. 243-291 et p. 293-339.

[32] Cet air est issu du 2e menuet « pour les violons » de la 3e entrée du *Caprice d'Erato* de Fuzelier et Colin de Blamont (8 octobre 1730).

s'ouvrir un passage ; Contre lui, contre moi, tout l'Enfer est armé : J'invoque en vain les dieux, que pour lui seul j'implore ; Sur lui Médée avance un poignard à la main : Je ne vois point le coup qui lui perce le sein ; Mais du sang de Jason ce poignard fume encore. […] *On entend une symphonie effrayante, pendant laquelle il paraît un tourbillon de nuages qui descend, et en s'ouvrant tout à coup, fait paraître Médée entourée de Magiciens et de Démons, qui s'avancent avec elle sur le théâtre.*	À mon lit il ne peut atteindre, Le feu gagne toujours, Il ne saurait l'éteindre. CLÉONE Vous êtes bien bonne de vous effrayer pour si peu de chose ; vous avez rêvé de feu, c'est joie. CRÉÜSE Oui mais j'ai rêvé de femme, c'est trahison. *On entend une symphonie effrayante, pendant laquelle le tonnerre gronde, et les éclairs brillent.* […] *Médée descend sur un manche à balai, entourée de Sorciers et de Démons.*	Vomissaient des charbons, Il a plu sur nos toits Des feux grégeois. Ce palais enflammé S'est consumé : Jason au beau milieu criait au feu : Il me présentait la main, Mais en vain : Riant de nos malheurs, Et de nos pleurs, Cette horrible guenon Frappa Jason D'un couteau bien pointu : Mais où c'est ce que je n'ai point vu. Eh bien ! que penses-tu de cela, Cléone ? CLÉONE Air : *Que j'estime mon cher voisin.* Rêver de feu, rien n'est si bon ; Le feu, c'est allégresse. CRÉÜSE Mais de femme, c'est trahison, Et Médée est traîtresse.

Un autre passage semble imité de ses prédécesseurs par Carolet. Il s'agit de la sortie finale de Médée et de la dernière flèche qu'elle décoche à l'infidèle Jason. Voici le dénouement de la version originale et des deux versions parodiques :

Médée et Jason, Pellegrin et Salomon, 1713, 1er mai 1727, 22 novembre 1735. Académie royale de musique.	*Médée et Jason*, Dominique Biancolelli, Romagnesi, Riccoboni fils, 28 mai 1727, Italiens.	*Médée et Jason*, Carolet, 13 décembre 1736, Italiens.
V, scène dernière. MÉDÉE Du sang de tes enfants, ce poignard fume encore, Tu peux le plonger dans le tien. *Médée laisse tomber le poignard aux pieds de Jason, et s'enfuit sur son char volant.* JASON Barbare tu mourras. Mais ma vengeance est vaine, Ce char la dérobe à mes yeux. C'en est trop renonçons à la clarté de Cieux, Pour finir ma mortelle peine. *Il veut se tuer, et le Peuple l'en empêche.* Cruels, vous m'arrêtez : quel supplice nouveau ! Souffrez de mille morts qu'un seul coup me délivre, Tout ce que j'aime est au tombeau, Et vous me contraignez à vivre.	JASON Et mes enfants, qu'en as-tu fait ? MÉDÉE Va, va ne t'en embarrasse pas ; ils n'étaient point à toi. JASON Ah ! ventrebleu, je suis au désespoir, tu ne mourras que de ma main. Air : *On vous en ratisse.* C'en est trop vieille guenon, De ta noire trahison, Il faut que je te punisse. MÉDÉE Voyez comme il m'atteindra. On vous en ratisse, On vous en ratissera. *Le Char de Médée se perd dans les nues.* JASON Ma Carabine, que je la tire au vol.	MÉDÉE Air : *Voulant faire un voyage.* J'ai sans miséricorde, Poignardé mes enfants. JASON Tu mérites la corde, Les pauvres innocents ! Ce coup-là m'assassine ; Oui, c'est t'en prendre à moi. MÉDÉE Que rien ne te chagrine, Ils n'étaient pas de toi. JASON La Carogne ! en voilà bien d'une autre. Air : *Adieu paniers, vendanges sont faites.* Pleure ici ta chère brunette ; Et pour jamais rompons nos fers ; Pour moi je regagne les airs, Adieu Jason, ma besogne est faite. Allons, fouette Cocher. *Médée est enlevée par ses dragons.*

Le soupçon de bâtardise que Médée fait peser sur les enfants de Jason, commun aux deux parodies, inscrit celles-ci dans une série. Les points de ressemblance entre les deux parodies sont si nombreux que Thomas-Simon Gueulette dans ses *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle*, va jusqu'à affirmer que

Romagnesi a en réalité « raccommodé » la parodie de Carolet, notamment en y remettant « beaucoup de couplets de la première parodie »[33].

Le dénouement cristallise souvent l'invention des parodistes soucieux d'inscrire leur pièce dans le réseau sériel. C'est le cas de la série des dénouements parodiques d'*Atys*, où Atys est tour à tour changé en tonneau, en chapon, en chou ou en métromane[34], alors que dans l'opéra il est métamorphosé en pin par Cybèle. La métamoprhose en L'intérêt de l'étude de ces séries qui s'étalent souvent sur plusieurs décennies est donc multiple. Chaque maillon offre un reflet différent en fonction du nouveau contexte idéologique, culturel ou sociologique. Si la réception des opéras varie au gré de leurs reprises et de l'évolution des mœurs, d'une certaine manière, chaque reprise entretient avec les répliques précédentes un rapport parodique et intertextuel. Pour finir, je voudrais évoquer brièvement le cas des réécritures pour marionnettes, car c'est la transposition qui opère la dégradation la plus sévère par rapport à sa source.

Les réécritures pour marionnettes

La marionnette, en tant qu'imitation de la personne humaine, théâtre contrefaisant le théâtre, ajoute un degré supplémentaire à la parodie et à la mise en abyme : les parodies pour marionnettes sont en quelque sorte des « parodies au carré ». Les principes dramaturgiques des pièces pour acteurs de chair ou pour acteurs de bois restent les mêmes – rien n'empêche certaines pièces écrites pour marionnettes en temps d'interdiction de la parole, d'être reprises par des acteurs humains une fois l'interdit levé –, si ce n'est que les opérations de condensation et de concentration sont souvent accrues dans les pièces pour marionnettes et que leur univers est volontiers plus scatologique ou grivois. Les spécificités du comique parodique propre aux marionnettes sont donc essentiellement liées au lexique, à la prédilection des marionnettes pour l'univers scatologique[35] et au mimétisme de l'être humain par la poupée de bois, dont les gestes et les attitudes font « penser à une simple mécanique »[36]. Les parodies de Polichinelle révèlent un opéra mécanique dont les chanteurs sont réduits à des pantins articulés. Ce sont les parodies pour marionnettes et notamment celles de Carolet qui en est le spécialiste, qui opèrent la dégradation la plus sévère. Le transfert y est le plus souvent à la fois social, spatial et temporel. Voir par exemple, le personnel dramatique du *Cocher maladroit*, parodie pour marionnettes de *Phaéton*, représentée à la Foire Saint-Germain de 1731. (*Phaéton* venait d'être repris le 21 décembre 1730) :

Acteurs :
Théonne……Gaudon, Ravaudeuse fille de Mr Savouret.
Libie…… Babet, blanchisseuse fille de Mr Brochet.
Phaéton…… Polichinelle, aprentif Savetier.
Mérops…… Mr Savouret, Me Savetier.
Climène…… Madame Savouret, mère de Polichinelle.
Le Soleil…… Bride-en-mai, fiacre père de Polichinelle.
Epaphus…… forte échine, fort de la Halle, fils du Gros Thomas[37].
Prothée…… Mr Brochet, marchand de marée.
Troupe de Savetiers et de Poissardes.
La Scène est à Paris aux Halles[38].

> Babet dit qu'elle va « faire décharger le poisson qui [lui est] arrivé ce matin à la Halle »[39]. Ce sont également les parodies pour marionnettes qui comportent le plus de grossièretés dans leurs propos.
>
> Cependant, toute la difficulté réside dans le fait qu'une bonne parodie ne doit pas trop s'éloigner de sa source. Le plaisir naît de ce que l'on pourrait appeler un *frottement* entre l'œuvre originale et la

[33] T.-S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle*, J.-É. Gueulette éd., Paris, Droz, 1938 (Genève, Slatkine reprints, 1976), p. 123. Voir aussi le *Mercure de France* de décembre 1736 qui estime que « comme ces deux pièces contiennent à peu près la même chose », il suffit de renvoyer ses lecteurs « à l'extrait […] donné de la première parodie, dans le *Mercure* de juin 1727, p. 1205 », p. 2748.

[34] F. Rubellin, « Stratégies parodiques à la Foire et aux Italiens : le dénouement d'*Atys* de Lully et Quinault », dans *La Tragédie en musique et son double (1600-1762)*, *op. cit.*, p. 141-190.

[35] « Ne savez-vous pas bien que les pets sont à Polichinelle, ce que les coups de batte sont à Arlequin ? Arlequin bâtonne, Polichinelle pète, c'est ce qui les caractérise », sc. 2 de *L'Ombre du Cocher poète*, prologue pour marionnettes à *Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli*, Lesage, FSG, 1722, *Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, t. V, p. 53. Voir aussi *Polichinelle maître d'École* (Ms. f. fr. 9337), autoparodie par Fuzelier de son ballet *L'École des Amants* : « POLICHINELLE. – Air : *Du haut en bas*. Je leur apprends comme on respire / De doux appas / Je note leurs tendres hélas ! / Oui, dans leur amoureux martyre / Je leur apprends comme on soupire / *Rot Pet* / Du haut en bas. MERCURE. – Cela est fort tendre. Jamais Céladon n'a soupiré comme cela ».

[36] Voir H. Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, dans *Œuvres*, éd. du centenaire, Paris, PUF, 2001, p. 401.

[37] Arracheur de dents qui officiait sur le Pont-Neuf.

[38] Carolet, *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton*, parodie en 3 actes, Ms. f. fr. 9315, f° 88.

[39] *Ibid.*, f° 91.

réécriture parodique. Autrement dit proximité et déviation sont deux composantes essentielles pour chatouiller l'oreille de l'auditeur. Un simple changement de nom de l'un des protagonistes, dont on garde la consonance et auquel on ajoute une connotation sémantique, inséré dans le texte de Quinault, ajouté au choix judicieux du vaudeville, suffit à susciter ce type d'effet. C'est Médor qui devient « Butord », « domestique aimé d'Angélique », c'est Roland qui devient « Gros-Jean »[40], « milicien amoureux d'Angélique », dans *Polichinelle Gros-Jean*, parodie anonyme de 1744.

Pour résumer, la parodie dramatique d'opéra démystifie le genre en mettant à nu ses procédés stylistiques et ses ficelles. En ce sens, elle réduit l'opéra à une mécanique. Dans le même temps, en favorisant certaines cibles, certains paramètres, elle participe à l'élaboration de stéréotypes opératiques, c'est-à-dire à la réduction caricaturale de l'opéra et contribue aussi au processus de dénudation à l'origine de l'usure du genre tout en dévoilant son fonctionnement.

Finalement, ce qui distingue la simple réécriture imitative de la parodie, c'est que celle-ci comporte une dimension critique vis-à-vis de sa cible, dimension critique dont la réécriture est *a priori* exempte. Mais plus on avance dans le 18e siècle, plus le genre de la parodie dramatique s'autonomise et plus la dimension critique métathéâtrale tend à s'estomper. D'œuvre-cible, l'opéra devient une œuvre-source à imiter et avec laquelle rivaliser.

MCF. Université de Rouen. Littérature et arts.

[40] On retrouve ce jeu sur la déformation du nom avec *Bolan ou le médecin amoureux* de Bailly, parodie représentée par les Italiens le 27 décembre 1755, lors de la reprise de *Roland* à l'Académie royale de musique le 11 novembre 1755.

13.Martial Poirson : économie et politique XVIIIe-XXIe siècle

Politique de la représentation: théâtre, littérature, économie.

L'intervention réalisée dans le cadre de la journée d'études de la villa Finaly le 4 juillet 2012 s'articule en trois temps.
Il s'agit d'abord de procéder à un rapide cadrage général. L'objectif de mon champ de recherche est d'interroger, à travers la politique de la représentation, les processus historiques, mais aussi les dispositifs interprétatifs au sein desquels s'expriment différents types de discours de savoir, solidaires de systèmes de créances et de légitimation : ils sont d'abord saisis dans leur émergence synchronique, à l'âge classique, puis resitués dans une perspective diachronique beaucoup plus large allant de la seconde moitié du XVIIe siècle au début du XXIe siècle. Trois axes de recherche sont susceptibles d'être esquissés : d'abord, la *politique des savoirs* économiques, juridiques, sociologiques ou anthropologiques à l'œuvre dans la production littéraire et dramatique ; ensuite, la *politique de la merveille*, les systèmes de croyance et les processus d'allégorisation qui lui sont associés ; enfin, la *politique du répertoire, de la mémoire, et du patrimoine culturel et historique* telles qu'elles s'institutionnalisent au sein du champ littéraire et théâtral, mais aussi telles que ses processus de patrimonialisation sont détournés, voire subvertis par un certain nombre de sous-cultures et de contre-cultures. La question de l'allégorie théâtrale à l'âge classique, objet d'un essai intitulé *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique*, est au carrefour de l'ensemble de ces objets d'étude, méthodes critiques et approches interprétatives. Elle peut à bon droit être considérée comme paradigmatique de ce type de démarche épistémologique et de ses préoccupations scientifiques.
Il s'agit ensuite de développer, à titre de cas pratique, la question de l'articulation entre économie, théâtre et littérature qui inspire mes travaux depuis une dizaine d'année. On envisagera d'abord l'économie de la littérature et des arts, en insistant sur l'économie du spectacle vivant; ensuite, l'économie dans la littérature et les arts, en insistant sur les questions de dramaturgie; enfin, l'économie comme fiction littéraire et dispositif esthético-idéologique de type artistique, en insisitant sur les enjeux épistémocritiques d'un tel retournement hermneutique.
Il s'agit enfin de procéder à un certain nombre de développements à valeur prospective sur mes travaux et recherches en cours, visant, d'une part, à proposer une critique littéraire de l'économie politique; d'autre part, à esquisser les contours d'une histoire de l'économie par ses métaphores. Ces démarches sont destinées à donner lieu à deux essais en cours de réalisation.

Professeur à l'université de Grenoble 3, littérature du XVIIIe siècle.

14. Marjorie Gaudemer :
De l'analyse historique du théâtre de propagande socialiste à la questiion de la politique au théâtre

15. Christophe TRIAU

Du monologue de théâtre à la dramaturgie politique en passant par l'expérience sensible

Ou plutôt : « *De la scène contemporaine à la scène contemporaine en passant par l'histoire et le XVIIe siècle* » : manière de revendiquer le détour par l'histoire du théâtre comme moyen de mettre en perspective et de reproblématiser des questions faussement évidentes, comme ce fut concrètement le cas dans le choix de centrer ma thèse (2003, nouvelle version à paraître en 2013 chez Classiques Garnier) sur le monologue sur le théâtre français du XVIIe siècle, alors que mon intention première était de me centrer sur les dramaturgies contemporaines. Une telle approche historique permettait, en effet, de reposer autrement la question du monologue, de la déplacer dans un cadre où il s'avérait en fin de compte bien plus problématique que dans un contexte contemporain où il est très bien intégré, et hors de la seule logique de l'expression d'un « sujet » puisque dans un contexte historico-esthétique où la notion même de « sujet », justement n'existait pas encore, ou tout du moins pas telle que l'a imposée la modernité — cette notion de « sujet », ce que l'on appelle parfois notre « postmodernité » se plaît d'ailleurs, justement, à la déconstruire et la remettre en question, ce qui permettait alors de retrouver comme à l'inverse, et hors de toute naïveté théorique, des enjeux actuels (ceux de la parole solitaire, bien sûr, mais aussi ceux liés à la notion de personnage et de l'imposition, dans un rapport complexe entre distance et « illusion », de la croyance fictionnelle par le discours)… Pour reprendre une expression chère à Christian Biet, la mise en perspective historique permet ainsi de ne pas « être myope » devant des pratiques ou des discours théoriques contemporains ; non pas de noyer le contemporain dans le champ large de l'histoire du théâtre, ni de s'employer à une approche marquée du sceau d'une relativisation permanente, mais de ne pas coller aveuglément à certaines doxas et affirmations théoriques inscrivant, consciemment ou non, l'art théâtral dans une certaine forme d'évidence naturelle (la logique « essentialiste », contre laquelle, en dépit de son titre, *Qu'est-ce que le théâtre ?* s'est écrit) ou bien de téléologie. C'est bien sûr la démarche qui a présidé également, me semble-t-il, pour Christian et moi à la rédaction de *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Pour n'en citer qu'un seul exemple, nous convoquions, en conclusion, les dramaturgies pré- ou non-dramatiques du début du XVIIe pour relativiser la téléologie lehmanienne du « post-dramatique », en constatant chez elles ce qui devrait alors être caractérisé comme un « proto-post-dramatique »…) Une telle pratique de la mise en perspective permise par une approche historique rigoureuse et informée reste donc pour moi essentielle, même si le XVIIe siècle est actuellement loin d'être mon champ d'étude principal (je travaille cependant actuellement, par exemple, avec Sybile Chevalier, à l'édition des textes de Pierre Mainfray ; sans oublier divers travaux personnels et collectifs sur des interrogations transhistoriques : co-direction du volume *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, *La Licorne* n° 85, juin 2009 ; travail en cours, en collaboration avec Romain Jobez, sur la notion de cycle théâtral…).

Ma recherche porte cependant avant tout sur l'esthétique de la création scénique contemporaine, abordée du point de vue de la dramaturgie du texte (en particulier une longue fréquentation de la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès, mais aussi Heiner Müller, Sarah Kane… ; auxquelles il faut ajouter, pratiquement, mon travail de dramaturge sur divers auteurs contemporains, e. g. Jean-Marie Piemme, Alexandre Koutchevsky…) et, peut-être plus encore désormais, de celui de l'étude de la mise en

scène contemporaine. Ce travail sur la mise en scène contemporaine, je reprendrais volontiers pour le définir une question que nous avons utilisé, avec Olivier Neveux, pour caractériser le champ d'investigation du dernier numéro de *Théâtre/Public* que nous avons dirigé, intitulé, justement, « 2009-2011 : Etats de la scène actuelle » (n° 203) : « De quel(s) théâtre(s) sommes-nous les contemporains ? ». Sous-tendues par cette interrogation, mes productions scientifiques s'emploient alors à essayer d'interroger et de penser notre contemporain théâtral, français et européen, en en faisant apparaître et en questionnant des lignes de force et symptômes — démarche qui caractérisait déjà, d'une certaine manière, en 2006, le dernier chapitre de *Qu'est-ce que le théâtre ?*, co-écrit avec Christian, et qui caractérise actuellement les numéros de *Théâtre/Public* que nous avons co-dirigés avec Olivier (le numéro 194, « Une nouvelle séquence théâtrale ? Aperçus », en collaboration avec J. Pelechova, et le numéro 203 déjà cité ; série destinée à être poursuivie). Cela implique d'une part la tentative de dégager des enjeux esthétiques globaux, signes de notre contemporain — qu'il s'agisse de la question des « Choralités » (direction d'un numéro d'*Alternatives théâtrales* en 2003), de la notion d' « illusion ludique » (article paru dans *T/P* n° 203), ou encore de poser « La question de la perception dans la mise en scène contemporaine », objet depuis 6 ans d'un séminaire de recherche à Paris-Diderot (séminaire initié et menée pendant 4 ans en compagnie de Christophe Bident, poursuivi ensuite en solitaire) : une recherche au long cours, analytique et théorique, sur ce qui s'avère être un enjeu marquant de nombre de démarches importantes des dernières décennies et des dernières années, puisque pouvant aller de Beckett, Kantor ou Grüber à Régy, Jeanneteau, Warlikowski, Cassiers et bien d'autres (un enjeu qui, soit dit en passant, rejoint la question — qui, formulée autrement, se retrouvait déjà dans mes interrogations sur le monologue classique — des modes de production de « l'adhésion » au spectacle et à la fiction théâtrale, dans une dialectique complexe entre effets de « distance » et effets de « captation », dialectique qui dépasse et reconfigure la simple et traditionnelle opposition entre épique et dramatique). Cela implique également de s'attacher très précisément à la singularité de certaines démarches esthétiques marquantes : ainsi Lupa, Tanguy, Marthaler, Pommerat, e.a. (que ce soit à travers la publication d'articles, ou encore l'organisation de journées d'étude ou de groupes de travail).

Car le problème des études théâtrales n'est pas, comme j'ai pu l'entendre parfois, celui de l'hypercontemporanéité : il est, je l'ai dit, celui d'une hyper-myopie par rapport aux discours pouvant accompagner les pratiques contemporaines, ce qui est bien différent ; et substituer à cette myopie une presbytie équivalente (ou ce que j'ai appelé plus haut un principe de « relativisation » généralisée) serait tout aussi dangereux. Essentiel est alors aujourd'hui, me semble-t-il, l'enjeu du type de discours que l'on peut produire sur la pratique théâtrale dont on est contemporain, discours qui puisse articuler — dans la difficulté propre au fait que son objet nous est, justement, contemporain — la rigueur et la justesse analytique, la potentialité (et l'utilité) critique, et une ambition théorique qui ne se prenne pas elle-même comme fin absolue, c'est-à-dire qui veille à ne céder ni à une volonté de généralisation totalisante et réductrice qui ne prendrait pas en compte la reconnaissance de la singularité des objets artistiques étudiés, ni à une ambition trop prescriptrice qui se tromperait de surplomb. Sans doute la situation actuelle des rapports entre les études théâtrales à l'Université et la pratique de création théâtrale professionnelle est-elle, sous ses apparences confortantes, extrêmement paradoxale — ceci étant lié tant à un état de l'Université (et aussi, plus spécifiquement, à l'existence des études théâtrales comme discipline universitaire désormais établie) qu'à un état de l'institution théâtrale, que l'on pourrait passer des heures à interroger… Si l'on n'a jamais autant (et à juste titre) revendiqué les liens théorie/pratique, leurs relations ou interactions concrètes ne sont sans

doute pas aussi réelles qu'il ne semble, et il n'en faut pas moins veiller à ce qu'ils soient actifs, complémentaires et dialectiques, s'interroger en permanence sur leur nature : afin que la théorie ne serve pas qu'à légitimer la pratique par principe, ni à reprendre en l'état et sans regard critique les pré-théorisations des praticiens (on connaît les limites des « auto-discours » produits par les praticiens, leur entourage ou une doxa médiatico-institutionnelle), et encore moins ne se réduise à la recherche de « tendances » telle qu'une certaine institution théâtrale peut les affectionner (myopie, là encore, justement) ; afin que, symétriquement, la théorie universitaire ne réduise pas la/les pratique(s) (c'est-à-dire son objet) à son propre discours (trop globalisant, ou trop sur-prescriptif).

C'est en fin de compte là encore la question d'une véritable dialectique des relations théorie/pratique, telles qu'elles sont en jeu dans notre champ de recherche des études théâtrales, qui est ici en jeu. C'est bien évidemment cette question que je retrouve également dans ma pratique de dramaturge, et en cela je considère bien sûr cette pratique comme intimement liée à ma recherche — l'une et l'autre se nourrissant réciproquement.

MCF, Université Paris Ouest-Nanterre, Département des Arts du spectacle. Théâtre.

16. Olivier Neveux : du théâtre militant au théâtre politique contemporain

L'intervention s'organise autour de la question du « théâtre politique » au XXe et XXIe siècles : la pratique d'un théâtre politique mais aussi sa signification, ce qui suppose de décliner trois axes principaux : le théâtre politique dans sa forme radicalisée (le théâtre militant) ; le théâtre politique dans ses variations historiques et ses définitions et fonctions contradictoires ; le théâtre politique à travers la politique (ou l'anti-politique) que déploient certaines œuvres scéniques ou textuelles.
Il semble, en effet, nécessaire de s'intéresser à la signification (philosophique, politique et historique) que prend la politique et à ce que celle-ci, changeante, modifie dans l'alliance entre le théâtre et la politique. Ce que la politique désigne s'avère ainsi l'objet d'une discussion sinon d'un litige ce qui impose non de trancher mais d'étudier les manifestations de cet « indécidable » et ses conséquences particulières (dramaturgiques, de dispositifs, d'adresses, de fonctions).
Pour cela, il faut prendre appui sur des dramaturgies mais aussi sur des expériences scéniques (parfois immédiatement contemporaines). Celles-ci peuvent être explicitement politiques, inférées à une lutte identifiée ; mais aussi plus singulières dans l'appropriation de la question politique — voire lui être rétive et poser par là de nouvelles questions au théâtre. C'est que ce théâtre, encastré dans une Totalité sociale qui le surdétermine et l'éclaire ne se conçoit jamais comme autonome au champ théâtral plus large. Il en permet, à sa façon, l'appréhension et l'intelligence.

Professeur à l'Université Lyon 2, Arts du spectacle. Théâtre.