



HAL
open science

Penser le corps en jeu

Ariane Martinez

► **To cite this version:**

Ariane Martinez. Penser le corps en jeu. Art et histoire de l'art. Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2020. tel-04480415

HAL Id: tel-04480415

<https://hal.univ-lille.fr/tel-04480415v1>

Submitted on 27 Feb 2024

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

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

Ariane Martinez

Dossier pour l'habilitation à diriger des recherches

Garante : Marie-Madeleine Mervant-Roux - Directrice de Recherche émérite au CNRS

Document I

HISTOIRE, DRAMATURGIE ET ANTHROPOLOGIE DU JEU CORPOREL, XIX^e – XXI^e SIÈCLE

Synthèse :

Penser le corps en jeu

2020



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Marie-Madeleine Mervant-Roux d'avoir accepté d'être la garante de ce dossier, et de m'avoir accompagnée avec bienveillance, rigueur et clairvoyance sur ce chemin.

Je suis redevable aux membres du jury, Marco Consolini, Guy Freixe, David Le Breton, Hélène Marquié et Gretchen Schiller, d'y consacrer leur attention et leur temps. Leur expertise me sera très précieuse.

Que les amis et les proches, qui ont lu certains de ces volumes pour y traquer les coquilles, ou pour me donner leur éclairage sur un point, reçoivent ici le témoignage de ma gratitude : Hélène Donatello, Simone Sanchez, Nariman Hatami, Christian Martinez, Frédéric Gendre.

Ce dossier aurait été désincarné sans la rencontre avec les artistes, à qui je souhaite ici exprimer ma reconnaissance et mon admiration. Je pense en particulier à David Noir et Claire Heggen, que j'ai retrouvés à des carrefours de ma vie professionnelle et personnelle. Travailleurs infatigables, loups solitaires et lucioles veilleuses d'autrui, inventeurs de formes et de protocoles de jeu, ils m'ont donné joie et courage. Je pense aussi aux contorsionnistes qui ont accepté de me rencontrer ces dernières années, et dont les récits de vie dans l'art m'ont profondément marquée : Lise Pauton, Angela Laurier, Elodie Guézou, Claire Joubert, Elodie Chan, Adalberto Fernandez Torres, Macarena Gonzalez Neuman, Katrin Wolf, Nina Van Der Pyl, Pierre-Antoine Dussouillez, Marianne Chargois, Ericka Maury-Lascoux, Yaqin Deng. Aurore Laloy, metteuse en scène, et Michel Ritz, médecin réadaptateur, m'ont consacré des temps d'échanges, et Gilles Defacque a accepté que son poème figure dans l'ouvrage.

Cyril Thomas, chargé de recherches au CNAC, a été présent d'un bout à l'autre de ma recherche sur la contorsion. Je lui sais gré de s'être engagé dans la publication future de l'ouvrage, ainsi qu'à Léonor Delaunay, responsable de la *Revue d'Histoire du théâtre*. Ils m'ont donné la confiance nécessaire pour le mener à bien.

Mes collègues du laboratoire CEAC ont aussi compté : Véronique Goudinoux m'a encouragée de façon amicale et perspicace à chaque étape, Nathalie Delbard a consacré du temps à me parler du droit des images, Véronique Perruchon m'a signalé l'existence de la publicité de Stark, qui figure en conclusion.

Merci aux collègues d'autres universités qui ont eu la générosité de partager avec moi certains de leurs documents d'HDR instructifs, et parfois même revigorants : Julie Sermon, Marianne Bouchardon, Gabriele Sofia, Sandrine Le Pors.

Je n'oublie pas ce que je dois aux étudiants de Master, dont certains m'ont ouvert des pistes : Selim Maazi a enquêté sur Cha-U-Kao, et Coraline Nouvel a attiré mon attention sur la figure du pont dans les films d'exorcisme. J'aspire désormais à prolonger ces dialogues avec des doctorants.

Enfin, en écrivant ce dossier, j'ai mesuré l'importance qu'a eue pour moi le fait d'avoir croisé la route de Violaine Heyraud et de Marion Chénétier, avec qui j'ai parfois travaillé, et qui sont aussi devenues des amies. Leur curiosité, leur honnêteté scientifique, leur humour et leur enthousiasme m'ont toujours galvanisée.

SOMMAIRE

INTRODUCTION / QUESTIONS OUVERTES	6
Le corps négligé ?.....	8
Anecdote n° 1 : Elmire tousse.....	8
Anecdote n°2 : Les options « Danse » et « Pilates-Tricot »	14
Anecdote n°3 : Quiproquo sur l’organicité.....	15
Le corps, cet obscur objet des études théâtrales ?	18
I. CONDITIONS DE LA RECHERCHE : L’EXPÉRIENCE DU SPECTACLE VIVANT	29
1. De la spectatrice autodidacte à la spectatrice professionnelle.....	30
<i>Phèdre</i> en plein air	30
Le rire édenté de Gandhi.....	32
Trente ans de spectacle vivant en quatre pages.....	34
2. Cultiver le jeu	38
Conscience corporelle et jeu	42
Stages en situation d’observation participante.....	44
Mises en jeu du corps local et « malgré soi »	47
II. CADRES, PARCOURS ET TERRAINS DE RECHERCHE.....	57
1. D’un laboratoire à l’autre : penser en dialogue	58
2. L’histoire et l’anthropologie au prisme des études théâtrales	66
3. En cheminant dans les archives du jeu corporel : doutes, joies et réflexions	72
Photographies : les belles infidèles au « ça a été »	73
Dessins de presse : une subjectivité assumée du regard	78
Captations : à défaut de présence.....	82
Critiques journalistiques et scènes fantasmées : insister sur les incertitudes.....	85

Notes manuscrites : une plongée dans la genèse des dramaturgies corporelles.....	86
4. L'entretien avec les artistes	89
5. (Quelques pas) vers des formes de recherche-en-pratique.....	93
III. RECHERCHE ET FORMATION, DES VASES COMMUNICANTS.....	100
1. Impliquer les étudiants par l'engagement corporel	103
2. Innovation pédagogique : les dispositifs CHUI et l'école du patient.....	106
3. Résidences d'artistes à l'université : des espaces-temps privilégiés pour articuler création, formation et recherche	110
CONCLUSION (PROVISOIRE).....	118

1^{er} numéro

LE CORPS

Pour¹ le premier² passage³, on va commencer par The Doors⁴... Euh⁵, non c'est une boutade. Là, c'est une boutade⁶. Enfin ça dépend ce qu'on entend par là⁷... Mais euh... donc⁸... Nous allons commencer⁹ avec¹⁰... Euh¹¹... Ce qu'il y a, ce qu'il a. Et c'est¹² toujours¹³ tout ce qu'il nous reste¹⁴ : LE CORPS¹⁵. Le corps¹⁶, le corps¹⁷... le corps¹⁸ qui est un corps¹⁹... Je sais pas qui l'a inventé, c'est génial... Parce que ça se met comme ça, et d'un seul coup, ça devient... C'est vraiment... c'est, c'est²⁰... très très bien. Et c'est ce qui m'a frappé quand j'ai commencé à... à, à fréquenter le cirque²¹. C'est ce corps qui est un corps mécanique, qui est un corps sensuel, qui est un corps²² qui bouge²³, qu'on peut²⁴ retourner en tout sens²⁵, à l'envers²⁶... C'est absolument extraordinaire²⁷. Et²⁸ c'est ce corps²⁹, à la fin³⁰, qui disparaît³¹... C'est le³²... Tout ce qu'il se passe sous notre peau³³... C'est, c'est vraiment... un... un chantier³⁴. La peau, et puis les muscles, et puis³⁵ euh... La chair, les... les organes, le sang... le... le... Tout ce qui se passe là... sous... sous notre peau. Il se passe plein de choses ! Et c'est extraordinaire, tout ce qu'il se passe sous notre peau³⁶... Ici³⁷, ce corps³⁸ va faire des choses³⁹ de... Comment dire ? Euh⁴⁰... On⁴¹ finit pas vraiment de⁴² déchiffrer⁴³ ces⁴⁴ sortes de⁴⁵ "walalouddouaaa"⁴⁶...

1. Laure Adler – Hors-champs avec Brigitte Fontaine sur France Culture. 2010.
2. Peter Sloterdijk – Hors-champs sur France Culture. 2016.
3. Pierre Bourdieu – Les Lundis de l'Histoire sur France Culture. 1987.
4. Laure Adler – L'Heure bleue avec Kader Attia sur France Inter. 2016.
5. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
6. Pierre Desproges – A qui ai-je l'honneur ? sur France Inter. 1984.
7. Pierre Desproges – A qui ai-je l'honneur ? sur France Inter. 1984.
8. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
9. Laure Adler – Hors-champs, Semaine spéciale Pasolini (1/5) sur France Culture. 2015.
10. Peter Sloterdijk – Hors-champs sur France Culture. 2016.
11. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
12. Caroline Hodak et Emmanuel Laurentin – La Fabrique de l'Histoire, Série Histoire du Cirque (1/4) sur France Culture. 2014.
13. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
14. Geneviève Fraisse – Hors-champs sur France Culture. 2015.
15. Marie Richeux – Les nouvelles vagues, La peau (3^e émission) sur France Culture. 2016.
16. Sylvie Germain – Hors-champs sur France Culture. 2010.
17. Marie Richeux – Les nouvelles vagues, La peau (3^e émission) sur France Culture. 2016.
18. Angelin Preljocaj – Boomerang sur France Inter. 2015.
19. Anne Teresa de Keersmaecker – Hors-champs sur France Culture. 2016.
20. Raymond Devos – Le bon plaisir avec Annie Fratellini sur France Culture. 1994.
21. Raymond Devos – Le bon plaisir avec Annie Fratellini sur France Culture. 1994.
22. Anne Teresa de Keersmaecker – Hors-champs sur France Culture. 2016.
23. Ohran Naharin – Hors-champs sur France Culture. 2016.
24. Peter Sloterdijk – Hors-champs sur France Culture. 2016.
25. Jean Cocteau – discours de réception à l'Académie Française, RDF. 1955.
26. Olivier Cadiot – Hors-champs sur France Culture. 2012.
27. Alain Cugno – Hors-champs sur France Culture. 2014.
28. Claude Simon – Archives littéraires, RDF. 1957.
29. Anne Teresa de Keersmaecker – Hors-champs sur France Culture. 2016.
30. Thérèse Clerc – Hors-champs sur France Culture. 2014.
31. Anne Teresa de Keersmaecker – Hors-champs sur France Culture. 2016.
32. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
33. Sylvie Germain – Hors-champs sur France Culture. 2010.
34. Angelin Preljocaj – Boomerang sur France Inter. 2015.
35. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
36. Sylvie Germain – Hors-champs sur France Culture. 2010.
37. Alain Veinstein – Du jour au lendemain avec Françoise Héritier sur France Culture. 2014.
38. Anne Teresa de Keersmaecker – Hors-champs sur France Culture. 2016.
39. Michel Butor – La littérature sur France Inter. 1973.
40. Sylvie Germain – Hors-champs sur France Culture. 2010.
41. Jacques Derrida – Surpris par la nuit sur France Culture. 2001.
42. Fred Vargas – L'Heure bleue sur France Inter. 2017.
43. René Jacob – A voix nue, Grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui (1^{ère} partie) sur France Culture. 2003.
44. Patrick Declerck – Hors-champs sur France Culture. 2016.
45. Nathalie Castagné – L'Heure des rêveurs, L'art de la joie de Goliarda Sapienza sur France Inter. 2015.
46. Coluche – Le Tribunal des flagrants délires sur France Inter. 1981.

Bande sonore en voix-off constituée d'un montage d'extraits d'archives radiophoniques, INA.
Programme et notes de bas de page du spectacle *Circus Remix*
proposé par Le Troisième cirque
réalisé par Maroussia Diaz Verbèke

INTRODUCTION / QUESTIONS OUVERTES

« STAN : Fais attention. Ton corps est ton capital. Tu n'as rien de plus »¹.

Cette mise en garde, adressée par « Stan » [Stanislas Nordey] à Laurent [Sauvage], au cours du spectacle *Je suis Fassbinder*, m'a frappée lorsque je l'ai entendue, en 2016 au Théâtre de la Colline. Répétée à trois reprises par le metteur en scène, qui interprète son propre rôle dans la pièce, puis scandée par tous en chœur, la ritournelle « Ton corps est ton capital » s'est gravée dans ma mémoire. J'y ai souvent repensé depuis. La condition des acteurs s'y trouve résumée en une métaphore économique. Les comédiens sont ces êtres dont le métier se fonde sur leur corps, *ressource propre* qu'ils peuvent dépenser ou faire fructifier. Néanmoins, ce choix n'en est un qu'en apparence : à la manière du prolétaire, l'acteur est amené, par son métier, par sa situation, à se dépenser sans compter.

La formule « Ton corps est ton seul capital », qui a quelques parentés avec les slogans féministes des années 1970 (« Mon corps m'appartient »), résume, à mes yeux, les spécificités du théâtre (ou des arts de la scène) en ces temps de fictions et d'échanges par écrans interposés : un être vivant s'expose face à d'autres, et leur rappelle, par cet acte de coprésence, leur existence éphémère. L'écran préserve des regards et des outrages du temps. Dans le spectacle dit « vivant », la vie s'exhibe comme une mort en devenir. Kantor l'avait déjà dit, en d'autres termes, sous forme de récit étiologique :

Voici que du cercle commun, des coutumes et des rites religieux, des cérémonies et des activités ludiques QUELQU'UN est sorti qui venait de prendre la décision téméraire de se détacher de la communauté culturelle. [...]

EN FACE de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé EXACTEMENT semblable à chacun d'eux et cependant (par la vertu de quelque « opération » mystérieuse et admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une BARRIÈRE qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable [...]²

J'ai tenté de trouver qui était l'auteur originel de la phrase qui m'avait tant marquée : « Ton corps est ton seul capital ». Était-ce Richter ? Ou Fassbinder ? Anne Montfort, traductrice de la pièce, m'a éclairée, en précisant que Fassbinder avait mis, au départ, ces mots dans la bouche de Petra Von Kant. Une fois la pièce *Les Larmes amères de Petra von Kant* en main,

¹ Falk Richter, *Je suis Fassbinder*, Paris, L'Arche, 2016, p. 57, p. 62, p. 64, p. 66.

² Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 222.

le jeu de pistes s'est avéré plus complexe que je ne le pensais : la citation avait muté. Dans la pièce de Fassbinder, Petra, créatrice de mode très fortunée, et femme de trente-quatre ans, s'adresse à Karine, très jeune femme dont elle est éperdument éprise, et qui est aussi son mannequin. Tout en lui servant, à sa demande, très tôt le matin, son premier gin-tonic de la journée, Petra lui lance :

PETRA. Tu bois trop. Fais attention à ne pas devenir trop grasse.

KARINE. Va te faire foutre.

PETRA. N'oublie pas que ta silhouette, c'est ton capital. C'est tout ce que tu as.

KARINE. Si tu crois.

PETRA. Je ne le crois pas, je le sais. Santé.

KARINE. Santé.¹

Vérification faite, dans le film tiré de la pièce, Petra dit bien « *Deine figur ist dein Kapital* », c'est-à-dire « Ta *silhouette*, c'est ton capital ». Or c'est précisément la silhouette de Karine qui avait attiré son attention à l'acte I, et lui avait fait dire qu'elle avait ses chances pour le mannequinat. Comme souvent, chez Fassbinder, les rapports amoureux et les rapports de classe entrent en friction. Petra est une femme mûre, cheffe d'entreprise et créatrice de mode. Elle compense sa frustration et son dépit amoureux à l'égard de Karine, trop indifférente à son goût, en adoptant une attitude de domination paternaliste. Elle réduit la jeune femme à son apparence, sa silhouette, son ombre. Quelques répliques plus loin, quand Karine la quittera pour rejoindre son ancien mari, Petra humiliée montera d'un cran : « Tu es une sale petite putain² ».

Replacée dans son contexte originel des *Larmes amères de Petra Von Kant*, l'assimilation du corps au capital n'a pas la même résonance que dans *Je Suis Fassbinder*. Lorsque Richter coupe et reprend la citation en boucle pour la placer dans la bouche de deux acteurs, dans une séquence qui s'affiche comme une scène de répétition théâtrale, il procède à un montage dramaturgique qui est à la fois un *reenactment* et une extension de son sens premier. Je préfère la version, répétée, déplacée et transformée « Ton corps est ton seul capital » parce qu'elle est plus générique et plus existentielle, parce qu'elle évoque les acteurs, et les rapports de force entre un acteur et un metteur en scène, plutôt que les mannequins et le monde de la mode. Mais le transfert d'une pièce de théâtre à l'autre, et de la silhouette au corps, me semble symptomatique d'une vision du corps tributaire des fantasmes de la société occidentale : corps réduit à un objet d'échange économique, exploitable – plutôt que corps conscient.

¹ Rainer Werner Fassbinder, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, acte II, texte français de Sylvie Muller, in *Le Bouc ; Les Larmes amères de Petra von Kant ; Liberté à Brême*, Paris, L'Arche, 1977, p. 58.

² *Ibid.*, p. 65.

Le corps négligé ?

Le corps est aujourd'hui un objet de recherche légitime dans les sciences humaines et sociales, voilà qui ne fait pas de doute. Il l'est devenu, du moins, après la Seconde Guerre mondiale, et surtout au moment de la libération des mœurs, que ce soit dans les champs de la philosophie (*Le Deuxième Sexe* de Beauvoir [1949]), de l'histoire (*Histoire de la sexualité* de Foucault [1976], *Histoire du corps* sous la direction de Jean-Jacques Courtine [2005-2006]), de la sociologie (de *Stigma* d'Erving Goffmann [1976] aux *Virtuoses du corps* de Stéphane Héas [2010]), de l'anthropologie (*Anthropologie du corps et modernité*, de David Le Breton [1990]), ou de la littérature (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* de Michaël Bakhtine [1970], *Portrait de l'artiste en saltimbanque* de Jean Starobinski [1970]). Aussi paraîtra-t-il sans doute paradoxal et peut-être même rhétorique d'affirmer que le corps reste entaché de soupçons dans la vie universitaire. J'ai pourtant constaté combien il est encore mésestimé comme source de connaissance et d'expérience, en France du moins.

Durant les quinze dernières années, mon parcours d'enseignante-chercheuse en arts du spectacle à l'université m'a amenée à être confrontée à deux types de manifestations différentes de défiance à l'égard du corps : l'une, réactionnaire, révélait des mentalités académiques encore à l'œuvre dans la formation des étudiants et plus largement, dans la société ; l'autre, plus critique et liée à l'évolution du spectacle vivant, avait à voir avec l'héritage du brechtisme, et touchait à l'épistémologie des études théâtrales. Pour cerner de façon concrète ces affirmations, j'en passerai par trois anecdotes qui, je l'espère, s'avèreront révélatrices de schémas de pensée récurrents, et non « anecdotiques ». J'en profiterai pour glisser, au passage, quelques éléments autobiographiques qui expliquent en partie mon parcours et ma démarche de recherche.

Anecdote n° 1 : Elmire tousse

De la même manière qu'il y a des « gauchers contrariés », j'ai pendant mes premières années d'études été une « théâtreuse contrariée ». Je voulais m'inscrire à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III, dont j'avais entendu parler par mon Professeur de philosophie de terminale au Lycée Claude Debussy de Saint-Germain-en-Laye, Pierre Lauret. Mais j'étais bonne élève et pour mes parents, enseignants du Secondaire, il était impensable que je

rejoigne l'université sans avoir au préalable fait une classe préparatoire. J'ai donc suivi la « voie royale » qu'on me désignait, à savoir hypokhâgne puis khâgne de lettres modernes au Lycée Lakanal à Sceaux – voie royale dans laquelle j'ai été extrêmement malheureuse. Malgré les cours passionnants que je suivais, j'ai beaucoup pleuré durant ces deux années. Les notes vexatoires y étaient sans doute un peu pour quelque chose : quand on a eu son bac avec une moyenne supérieure à 18 et qu'on plafonne à 6 en début d'hypokhâgne, le choc est important. Mais on m'avait prévenue, et une étudiante avertie en vaut deux. C'était censé amortir les traumatismes. J'étais donc préparée au bizutage institutionnel encore autorisé dans ce type d'établissement. J'ai accueilli ce système de la mortification par notes-camouflet comme un rite d'initiation, par lequel nous devions tous passer. Le double discours était d'ailleurs là pour nous faire supporter ce genre de brimades. D'un côté, on nous flagellait en nous notant très bas ; de l'autre, on nous servait des discours sur le fait que nous faisons partie de « l'élite ». Ces déclarations suscitaient déjà une certaine méfiance de ma part à l'époque, mais elles m'apparaissent désormais, non seulement fallacieuses, mais politiquement nauséabondes et absolument contraires à la devise nationale. Rétrospectivement, je crois que ce qui pour moi était le plus dur à vivre, ce n'était pas les notes-couperets : c'était le rythme autopunitif auquel la charge de travail nous soumettait. Comme j'étais très appliquée, je lisais tous les ouvrages critiques sur les longues listes bibliographiques, ce qui fait que chaque jour, j'étais assise en classe, à mon bureau, ou en bibliothèque, du matin au soir. Le samedi je faisais la queue devant la Bibliothèque Sainte-Geneviève qui ouvrait à 9h, et le dimanche devant la BPI du Centre Georges Pompidou qui ouvrait plus tard, vers 11h je crois, ouverture tardive qui m'offrait l'occasion d'une pseudo-grasse matinée. Quand j'y repense, je n'en reviens pas encore aujourd'hui de m'être laissée soumettre à ce régime délétère. Je suis de cette génération où l'esprit critique se formait (ou se forgeait) au mépris du corps et de la créativité. J'espère qu'il en est autrement aujourd'hui. Mes seules respirations étaient les répétitions du dimanche soir que je faisais dans mon ex-lycée, avec mon ancien professeur de philosophie Pierre Lauret et les anciens élèves de mon club théâtre, qui sont presque tous entrés dans le monde professionnel du théâtre depuis (Stéphanie Farison est entrée au Conservatoire et est devenue comédienne, Olivier Waibel et Quentin Default oscillent entre le jeu et la mise en scène, et Marion Stoufflet a fait le TNS et est devenue dramaturge). Je jouais Sonia dans *Oncle Vania* et je m'identifiais profondément à sa tirade finale, qui reflétait mon impasse du moment : « Il faut travailler, travailler ». Lorsque mon enseignante de littérature en hypokhâgne m'a demandé ce que je voulais faire plus tard, et que j'ai répondu « de la mise en scène », elle a répliqué aussitôt : « C'est bien joli tout ça,

mais passe ton agreg d'abord ». Les classes préparatoires en arts n'existaient pas encore. Après avoir hésité entre l'histoire, l'anglais et les lettres, j'ai opté pour les lettres parce que c'était encore ce qui s'approchait le plus du théâtre. J'ai passé le concours d'entrée à l'ENS-Lettres de Fontenay-Saint-Cloud et j'y ai été reçue. Je continuais néanmoins de lorgner du côté des études théâtrales. Lorsque je suis entrée à la Sorbonne-Nouvelle en troisième année de Licence de lettres modernes, j'ai même suivi incognito quelques cours d'amphithéâtre réservés aux premières années d'études théâtrales. Mais il y avait toujours cette épée de Damoclès de l'agrégation qu'il faudrait passer un jour, et j'ai donc continué mon parcours officiel en lettres modernes. C'était la voie de la raison, tracée par la méritocratie à la française à laquelle mes parents, tous deux enfants d'immigrés espagnols, devaient tant. J'ai commencé à bifurquer nettement au moment de la maîtrise. Ce n'est pas un hasard si c'est arrivé au moment où mon parcours de chercheuse s'amorçait. On m'incitait à une double maîtrise avec deux mémoires, l'un en lettres, l'autre en études théâtrales. J'ai décidé finalement que je ne m'inscrirais qu'en études théâtrales et mon premier rendez-vous avec Anne-Françoise Benhamou, en 1997, a été décisif. Je l'avais sollicitée parce que j'envisageais de travailler sur l'énonciation dans deux pièces de Koltès, *Dans la Solitude des Champs de coton* et *La Nuit juste avant les forêts*. C'était un sujet assez technique et linguistique. J'adorais les questions d'énonciation du discours. Mais la veille au soir, j'avais vu *C'est pour toi que je fais ça*, spectacle de sortie de la 9^e promotion du CNAC. Je l'avais vu grâce aux conseils de mon oncle Geo (Georges Martinez), le seul à avoir échappé à une carrière d'enseignant dans la famille, après avoir été objecteur de conscience dans l'après-1968, jongleur dans la compagnie *Douze balles dans la peau*, et administrateur de compagnie de cirque puis Directeur de la Grainerie à Toulouse. J'étais complètement bouleversée par *C'est pour toi que je fais ça*, et par la capacité de Guy Allouche à susciter des situations et des émotions théâtrales à partir d'enjeux physiques chez ces jeunes circassiens, qui se découvraient acteurs et non seulement athlètes. Il y avait indéniablement là une forme inédite, même par rapport aux spectacles de nouveau cirque que j'avais vus dans la décennie précédente (Archaos, Cirque Baroque, Cirque du Docteur Paradi, Cirque Plume), et différente même du célèbre *Cri du Caméléon* de Josef Nadj (1995), où l'univers plastique et chorégraphique était prépondérant. J'en ai parlé à Anne-Françoise Benhamou, qui a trouvé que le sujet du cirque contemporain était plus singulier qu'une énième maîtrise sur Koltès. Ma maîtrise a porté sur la théâtralité dans le cirque contemporain. « C'est original... » a déclaré mon enseignante de littérature du XVII^e siècle à l'ENS, lorsqu'elle a lu publiquement tous nos intitulés de mémoires en classe, en début de maîtrise, et qu'elle en est venue à commenter le

mien. Je n'ai jamais su si ce commentaire était positif ou dépréciatif. J'ai passé l'agrégation de lettres modernes, puisqu'il le fallait. Je l'ai obtenue. Et je suis retournée faire mon DEA en études théâtrales, auprès de Jean-Pierre Sarrazac, sur *L'Utopie dans la mise en scène chez Antoine, Vilar et Langhoff*. Il a accepté de diriger ma thèse sur les théâtres sans paroles, devenue, au fil des recherches, une thèse sur la pantomime de la fin de siècle à 1945. Je me dis aujourd'hui qu'il n'est peut-être pas anodin que j'aie systématiquement choisi des spécialistes de la dramaturgie comme directeurs (Anne-Françoise Benhamou, puis Jean-Pierre Sarrazac) alors même que j'étais attirée par des sujets touchant au corps, bien plus que par des questions textuelles. Je me débrouillais toujours pour qu'il y ait un peu de texte dans tout ça, afin de ne pas décevoir mes parents ni mes anciens enseignants. Je faisais des petits pas de côté sans oser trahir ouvertement. Lorsque j'ai été recrutée en 2009 à l'université de Grenoble sur mon premier poste de maître de conférences, je l'ai été parce que j'avais été qualifiée en 9^{ème} et en 18^{ème} section au CNU. Le Département, alors nommé « Lettres et Arts », privilégiait des recrues qui auraient pu enseigner les lettres, mais dont les recherches étaient plus tournées vers le théâtre. J'ai d'ailleurs accepté de dispenser le cours d'agrégation sur Jean-Luc Lagarce en 2011-12, auteur qui avait été, à cette époque, bien plus commenté par la recherche en études théâtrales que par les littéraires. J'ai aussi donné, de façon très occasionnelle, des colles de CAPES à des étudiants de Lettres.

C'est dans le cadre de ces colles de lettres, préparatoires à un concours d'enseignement, que l'anecdote qui suit prend place. (Au passage, je remercie les lecteurs qui m'ont suivie jusqu'ici pour leur patience et je sollicite leur mansuétude pour la longue mise en contexte qui précède, et qui ressemble fort à une digression. Montaigne et Lagarce m'ont appris que les digressions ne sont pas des impasses de la pensée mais des chemins buissonniers qui permettent de voir le paysage dans une autre perspective, avant de rejoindre la grand-route. Et donc, j'y arrive). J'avais choisi comme extrait de texte à commenter la célèbre scène de *Tartuffe* où Elmire décide de montrer à son obstiné de mari, Orgon, que Tartuffe a entrepris de la séduire (Acte IV, scène 5), puisqu'il refuse de la croire sur parole. Tartuffe réclame aussitôt des preuves palpables de l'inclination affichée d'Elmire pour lui :

TARTUFFE :

Et s'il faut librement m'expliquer avec vous,
Je ne me fierai point à des propos si doux
Qu'un peu de vos faveurs après quoi je soupire,
Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire,
Et planter dans mon âme une constante foi
Des charmantes bontés que vous avez pour moi.

ELMIRE. *Elle tousse pour avertir son mari*
Quoi, vous voulez aller avec cette vitesse,
Et d'un cœur tout d'abord épuiser la tendresse ?
On se tue à vous faire un aveu des plus doux ;
Cependant ce n'est pas encore assez pour vous,
Et l'on ne peut aller jusqu'à vous satisfaire,
Qu'aux dernières faveurs on ne pousse l'affaire ?

[...] TARTUFFE
Vous toussiez fort, Madame.

ELMIRE :
Oui, je suis au supplice.

TARTUFFE :
Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ?

ELMIRE
C'est un rhume obstiné, sans doute ; et je vois bien
Que tous les jus du monde ici ne feront rien.¹

J'ai donné cette scène à commenter à trois étudiants et j'ai été frappée, à chaque fois, de leur absence de compréhension de ce qui se jouait, physiquement, entre les deux personnages. Lorsque je leur demandais « à votre avis, pourquoi est-ce qu'Elmire tousse ? Qu'est-ce que cela permet de jouer, dans les rapports entre Elmire et Tartuffe ? À quoi est-ce que cela sert ? ». Ils me répondaient invariablement : « c'est écrit dans la didascalie, elle tousse pour avertir son mari ». Tout étudiant en littérature française apprend, dès sa première année, que les mots sont polysémiques. Comment se fait-il que les gestes soient conçus par ces mêmes étudiants comme univoques ? Pourquoi en ont-ils une approche si tautologique, ou si « télégraphique »², pour reprendre l'image de Novarina ?

Si Elmire tousse, ce n'est probablement pas (uniquement) pour avertir son mari. Taper sur la table serait plus efficace. Elle utilise donc ses propres ressources physiques avant même d'en appeler à l'intervention d'Orgon. Elmire tousse, bien évidemment, pour repousser Tartuffe qui s'approche. Tartuffe « soupire [...] » après « [ses] faveurs » selon ses propres mots. Il a, comme l'a affirmé Dorine, « le teint frais et la bouche vermeille ». C'est un sanguin et un libidineux. Elmire n'a, quant à elle, que le prétexte de la maladie pour se

¹ Molière, *Tartuffe*, Acte IV, scène, 5, vers 1447-1458 et 1497-1500.

² Dans la *Lettre aux acteurs* (1973), Novarina insiste sur le fait que « l'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument ». Il fustige la réduction, par les metteurs en scène, des acteurs et des « actrices » à des « télégraphes à émettre et exécuter, à transmettre des signaux », « des flèches bien dressées à pointer l'sens, des indicateurs et des exécutants. » Valère Novarina, « Lettre aux acteurs (1974) », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 22 et p. 25.

« retirer » des présences trop envahissantes¹. Lorsqu'Elmire tousse, elle n'agit pas en coquette ou en stratège, elle réagit. La malheureuse actualité pandémique nous l'a rappelé par l'expérience des corps : la toux est un geste difficile à classer car il peut aussi bien être volontaire qu'irrépressible. Tousser est un mécanisme de défense de l'organisme, mais aussi, potentiellement, un symptôme de gêne, de panique, de dégoût, de perte de contrôle. Il est difficile d'embrasser à pleine bouche une personne qui tousse, et quand bien même ce serait possible, il y a fort à parier que ce ne serait pas agréable. Au XVII^e siècle, les hommes se provoquaient parfois en duel par un « soufflet », c'est-à-dire une gifle. Elmire, en femme, esquive l'approche par son souffle. Autre genre, autres mœurs. Tousser est le recours à la fois instinctif et poli que trouve Elmire pour se refuser, sans avoir à verbaliser un refus que son « séducteur » pourrait considérer comme un affront. Tousser dit : *vous voyez bien que ce n'est pas moi qui résiste, c'est mon souffle qui est incontrôlable, j'expire, épargnez-moi.*

Sans doute ai-je été amenée à cette attention particulièrement à ce qui se joue dans les corps et entre les corps d'Elmire et Tartuffe parce que j'étais imprégnée des souvenirs de la mise en scène de Mnouchkine (1995) ou encore de celle de Braunschweig (2008), où Elmire se retrouve en position allongée, Tartuffe multipliant ses assauts sur elle. Mais, sans même avoir à se référer à la scène, et en s'en tenant exclusivement à la culture littéraire, on peut noter que nombreuses sont les jeunes femmes phtisiques dans les romans du XIX^e siècle. Or, ces jeunes femmes sont souvent des prostituées ou courtisanes, des filles du peuple soumises à l'exploitation de leur corps, et dont la toux révèle un malaise, une incapacité à vivre une situation destructrice pour elles : Sonia dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski, Éponine Thénardier dans *Les Misérables* de Hugo, et bien sûr Marie Duplessis dans *La Dame aux Camélias* de Dumas... Bref, il y a de quoi construire une rêverie herméneutique autour de la toux.

Mais le corps, pour les étudiants en littérature, est souvent un angle mort de la pensée, une évidence. Or, toute évidence mérite d'être interrogée. Le corps n'est pas plus naturel ou simple que la langue – Mauss l'a dit dès 1936 dans « Les Techniques du corps ». Les acteurs le savent bien : incarner n'est pas inné. S'il faut travailler son jardin, comme l'affirme Candide, il faut, avant cela, apprendre les gestes appropriés pour le faire sans détruire son propre dos. C'est l'absence du corps comme sujet d'expérience qui m'a le plus éloignée des

¹ Dorine, à l'Acte I, scène 4, raconte la « fièvre », « le mal de tête », dont Elmire a été affligée lorsqu'Orgon était en voyage (V 231-232 et). Un « grand dégoût » (v. 235) l'aurait empêchée de toucher à son repas tandis que Tartuffe soupait « lui tout seul, devant elle » (v. 238). Elle aurait demandé à Dorine de la « veiller » toute la nuit (v. 244) – présence utile d'un tiers pour éviter les intrusions importunes dans la chambre de la malade.

études littéraires, quand bien même je continue à être fascinée par la langue, notamment lorsqu'elle est proférée en public.

Anecdote n°2 : Les options « Danse » et « Pilates-Tricot »

On pourrait croire que ce constat se limite aux seuls étudiants de lettres. Erreur ou inconscience de la jeunesse, qui ne sait pas (encore) porter attention au corps ! Le système éducatif tient certainement une part de responsabilité dans cette ignorance, parce qu'il a tendance à concevoir l'élève comme un pur esprit, ou comme un corps à « dresser » en direction du « savoir-être ». Mais il me semble que cela va plus loin que la seule question de l'éducation, ou de la jeunesse. Lorsque j'étais étudiante en lettres, la plupart des ouvrages de critiques qui traitaient de la question du corps, et ils étaient rares, le classaient parmi les « éléments de communication péri-verbaux », le « non-textuel » ou le « hors-texte », expressions qui m'ont, je l'avoue, toujours révoltée. Aujourd'hui encore, les articles qui réduisent le corps à un « signe iconique »¹ m'exaspèrent. Certains ouvrages récents me permettent de nuancer le constat d'une sémiotisation univoque du corps chez les littéraires. Parmi les analyses gestuelles qui m'ont le plus convaincue ces dernières années, je citerais notamment celles que Gilles Bonnet développe au sujet des roues de Deburau, ou des bonds d'Auriol, dans *La Pantomime noire* (2014). Mais ce sont là des exceptions suffisamment notables pour être remarquées.

Mon expérience au sein de trois universités successives m'a conduite à ce constat : chez beaucoup de nos collègues enseignants-chercheurs en sciences humaines, la dichotomie entre l'esprit (à élever) et le corps (périphérique, tabou ou moqué) demeure très présente. J'en viens donc à ma deuxième anecdote, qui sera double, mais heureusement plus courte que la précédente. À l'université de Grenoble, j'ai dirigé la Licence Arts du spectacle durant quatre ans et demi, et fait partie de la Commission de la Formation et de la vie universitaire ; à Lille j'ai été successivement responsable de la Licence Arts et du Département Arts. Ces responsabilités m'ont amenée à fréquenter de nombreux collègues d'autres disciplines, et à les entendre parler de ce qu'ils estimaient utile ou non à la formation des étudiants. Or, j'ai

¹ « Le corps, en tant que signe iconique, participe à la retranscription sur scène d'un univers fictif et constitue un élément essentiel de la mimésis. » Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, 2007/1 (n° 2), p. 105-110. DOI : 10.3917/corp.002.0105. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>

toujours été frappée par le sort qui était réservé aux options touchant au corps dans nos débats. Le fait que l'éducation du corps soit en général reléguée en « option » est déjà un indicateur de son caractère « facultatif » au regard d'autres objectifs pédagogiques imposés par le politique : la culture numérique et la langue vivante sont jugées « fondamentales » dans les textes ministériels. Mais, non contents de les reléguer à la marge des formations, les collègues avaient toujours une remarque ironique pour les options touchant au corps. Lorsque nous évoquions, à Grenoble, la question de l'option « Danse » au sein de la Licence Lettres-Arts du spectacle de Valence, mon collègue responsable de la Mention Lettres, éminent commentateur de La Bruyère, avait une plaisanterie récurrente sur les chaussons et le tutu qu'il lui faudrait endosser pour la suivre. Or, c'était une danseuse contemporaine qui assurait lesdits cours de « Danse », et elle avait le mérite d'être l'une des rares à mettre en mouvement les étudiants. À Lille, j'ai été abasourdie, lorsque nous avons élaboré la liste des options « Projet de l'étudiant » avec mon collègue responsable de la Licence Musicologie, de l'entendre les qualifier ironiquement d'« options Pilates-Tricot ». Je précise que ce collègue musicologue est un pianiste brillant et qu'il n'est absolument pas ce qu'on pourrait nommer un demi-habile du corps. La coalescence entre « Pilates » et « tricot » contracte bien tous les soupçons qui règnent dès qu'on évoque l'éducation corporelle en France (hors des STAPS, qui se sont préservés de ce soupçon en prônant la performance physique chiffrée et optimisée). Malgré son regain de mode et sa réappropriation par des artistes contemporains comme Charlotte Vannier ou Jérémy Gobé, le tricot reste considéré comme une activité domestique, féminine, désuète et petite-bourgeoise. En l'accolant à la méthode de Joseph Pilates, qui a permis à plusieurs générations de blessés de se rééduquer et d'améliorer leur posture au quotidien, mon collègue résumait assez bien l'idée qu'éduquer son corps n'est jamais qu'une occupation vaine et dérisoire.

Anecdote n°3 : Quiproquo sur l'organicité

Pour autant, si seuls mes collègues de lettres ou de musicologie m'avaient semblé affligés de mépris à l'égard des cultures corporelles, dans leur variété et dans leur étendue, je me serais contentée de considérer qu'ils suivaient, en cela, la pente de l'opinion (académique) commune. Après tout, on ne peut pas exercer son discernement critique sur tous les domaines et dans toutes les circonstances. Les collègues de linguistique ont, je l'ai repéré, une attention aux langues régionales que les autres n'ont pas, et qui permet que la communauté

universitaire ne les balaye pas systématiquement des maquettes. Peut-être est-ce aux collègues en arts de la scène (théâtre et danse) de jouer le rôle de veilleurs du corps ? J'ai, pour ma part, choisi la discipline des études théâtrales parce qu'elle laisse une place importante aux pratiques (du spectateur, du jeu, de l'écriture, de la scénographie, de la lumière, du son, etc.), et qu'elle s'applique à penser ces pratiques sans les instrumentaliser, sans dissocier l'esprit et le corps, la forme et le fond, le sensible et l'intelligible, le texte et la scène, le spectacle et les conditions dans lesquelles il se joue, etc.

Or, une anecdote, qui m'a été rapportée à deux reprises par mon collègue Sotiri Haviaras lorsque j'ai obtenu ma mutation à l'université de Lille, m'a conduite à penser que les études théâtrales n'étaient absolument pas prémunies contre le réductionnisme du corps. Sotiri Haviaras racontait cette anecdote pour expliquer comment il s'était retrouvé avec la charge du conventionnement entre la Licence Arts de la scène et l'École du Nord, suite à une maladresse de Sophie Proust, qui portait cette responsabilité avant lui. Elle aurait présenté publiquement Christophe Rauck, Directeur de l'École du Nord, comme un « metteur en scène organique », ce qui lui aurait déplu, et aurait suscité un incident diplomatique entre les deux formations.

La scène (à laquelle je n'ai pas assisté) se serait passée au Théâtre du Nord, lors d'une table ronde animée par Sophie Proust, et à laquelle participaient les metteurs en scène Christophe Rauck (aujourd'hui encore Directeur du Théâtre du Nord et de l'École du Nord), Jean-Pierre Vincent et Jacques Lassalle. Afin de distinguer la démarche de ces artistes, Sophie Proust aurait qualifié Christophe Rauck de metteur en scène « organique » et Jean-Pierre-Vincent et Jacques Lassalle de metteurs en scène « intellectuels ». Circonspect face à ces classifications, Jean-Pierre Vincent aurait lancé la plaisanterie suivante, *en montrant sa braguette* : « Comment ça ? Et moi je ne suis pas organique ? Alors là... ».

J'avoue que la plaisanterie de Jean-Pierre Vincent, telle que rapportée par Sotiri Haviaras, ne m'a pas fait rire, même la première fois que je l'ai entendue. Elle m'évoquait trop les situations de complicités masculines aux dépens d'un tiers féminin, bien décrites par Claudine Haroche dans *Histoire de la virilité*¹. D'ailleurs, lorsque j'ai eu l'occasion de visionner cette table ronde, dont la captation est en ligne, je n'ai pas perçu le geste de Jean-

¹ « Ainsi en est-il des relations de domination fondées sur la persistance de modèles de comportements dévalorisants, de déqualifications infinies et subtiles : un homme jette un regard goguenard et narquois, appuyé ou furtif, à une femme ; une femme prend la parole, connivence de regards masculins, yeux levés au ciel, formes ordinaires de la domination insidieuse. » Claudine Haroche, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », in Jean-Jacques Courtine (volume dirigé par), *La virilité en crise ? XIX^e-XX^e siècle*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (sld.), *Histoire de la virilité, tome 3*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 18-20.

Pierre Vincent comme une attitude phallophore, mais comme un simple geste d'exaspération¹. Peut-être la caméra n'était-elle pas placée dans le même angle de vue que mon collègue. Peut-être que mon regard non plus ne se porte pas sur les mêmes endroits du corps. De plus, ceux qui sont familiers des analyses de spectacles savent que décrire une scène, c'est la reconstruire, pour faire évoluer sa signification². Tout souvenir réactivé par la mémoire est une reconstruction³, et plus encore lorsqu'il est intégré dans un récit adressé et orienté par son contexte d'énonciation.

La deuxième fois que j'ai entendu l'anecdote sur Jean-Pierre Vincent, et pour éviter qu'elle me soit rapportée une troisième fois, devant un public toujours plus varié à l'occasion de réunions pédagogiques, j'ai fait valoir à Sotiri Haviaras que « l'organicité » était la notion que Grotowski avait développée lors de sa Leçon inaugurale au Collège de France⁴. Mentionner cela à Christophe Rauck aurait peut-être permis de lever un *quiproquo* : il n'y avait rien d'insultant à qualifier sa démarche d'« organique ». J'aurais pu ajouter que l'adjectif « organique » ne s'oppose pas à celui d'« intellectuel », pas plus qu'il ne renvoie à la sexualité, ni même à la sensualité. Lorsqu'on emploie ce terme dans des stages de théâtre corporel, c'est pour désigner un mouvement vivant, donnant l'illusion d'une spontanéité alors qu'il est le résultat d'un *training* approfondi. Selon Grotowski, le contraire du mouvement organique, c'est le mouvement « artificiel », dans un sens qu'il ne veut pas péjoratif, et qui fait prédominer la périphérie du corps (mains et visages) et la composition extérieure de l'attitude, plutôt que son impulsion, sa continuité, sa fluidité. Les glissements sémantiques faits par l'un et l'autre de mes collègues sur l'organicité sont révélateurs des qualités qu'on attribue fréquemment à la sphère corporelle.

¹ Les propos de Jean-Pierre Vincent, qui sont à ce moment précis dits en aparté, et pas dans le micro, y sont difficilement audibles. Mais je n'y vois pas le geste de montrer sa braguette, qui me semble considérablement surinterprété. Jean-Pierre Vincent fait, semble-t-il, un geste involontaire d'exaspération, la main balayant l'air en signe de rejet (time code minutes 1h07 à 1h08).

La vidéo, consultée le 29/05/2020, est accessible en ligne à l'adresse suivante :

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Figaro-divorce-rencontre-avec-J-Lasalle-J-P-Vincent-et-C-Rauck>

² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 32.

³ Boris Cyrulnik, « La mémoire traumatique », conférence à l'Université de Nantes, mise en ligne le 29 novembre 2012, consultée en ligne le 14/07/2020 à l'adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=rd13inJYbQk>

⁴ La notion est complexe et Grotowski la décrit sans en proposer de définition synthétique. L'organicité n'est pas à proprement parler un concept, mais une qualité de production du mouvement que Grotowski recherchait, fondée sur l'impulsion et le flux, et qu'il avait repérée aussi bien dans des trances haïtiennes que dans le mime corporel d'Étienne Decroux. Jerzy Grotowski, « Leçon inaugurale au Collège de France », 24 mars 1997, notes prises à partir de l'enregistrement audio, qui n'a jamais été transcrit, *Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel*, CD MP3, Aux Sources du Savoir, Collection Collège de France.

Je me suis contentée de raconter ces trois anecdotes, mais il m'en arrive chaque jour de nouvelles qui me confirment dans l'idée qu'en France le corps existe principalement sur le mode rabelaisien : il est sexuel et scatologique. C'est vrai dans la société, et ça l'est aussi dans les sciences humaines et sociales, ou plus spécifiquement dans la littérature et les études en arts (exception faite de celles en danse)¹, qui reflètent et pensent cette société. Dans les colloques, dans les cours, on évoque souvent les « fonctions corporelles », expression que j'entendais dans mes études de lettres. Il n'est pas bon de les éluder, sous peine d'être taxé de pudibonderie. Mais on attribue systématiquement au corps la même fonction : celle de ramener la sensualité et/ou le refoulé sur le devant de la scène. Le bas est corporel et le corporel est bas. Il n'existe pas de bas spirituel, ni de haut corporel. À la rigueur, et c'est le maximum de crédit et d'intérêt qu'on lui accorde, on le voit parfois comme une traduction des rapports de pouvoir, dans une lecture post-foucauldienne. Le corps est certes devenu un « objet » d'étude digne de ce nom en sciences humaines. Peut-être même est-il, à certains égards, une thématique de recherche stéréotypée. Mais il est très rarement conçu comme étant la source d'une conscience et d'une connaissance.

Le corps, cet obscur objet des études théâtrales ?

J'aimerais tenter de formuler, à présent, pourquoi il m'a été si difficile de revendiquer le corps comme un sujet d'intérêt dans le champ des études théâtrales. Un regard rétrospectif sur la double filiation de la discipline permettra peut-être d'approcher cette question. Je précise que cette double filiation, dont je n'ai pu être témoin puisque je n'étais pas née, ou à peine, n'était pas à proprement parler un fait conscient pour moi, jusqu'au jour où j'ai assisté à l'intervention de Quentin Fondu dans le cadre du Séminaire « Approches plurielles du fait théâtral », coordonnée par Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, le 17 janvier 2015. Cette communication, qui a donné lieu à un article publié depuis, portait sur l'histoire, les choix pédagogiques, professionnels et épistémologiques du Département Théâtre de Vincennes (1969-1979)². Pour cerner la spécificité de Département, il était amené à souligner ce qui le différenciait de l'Institut d'études théâtrales de Paris III, et notamment les interactions et les polémiques qui avaient eu lieu entre les deux départements au début des années 1970. Il évoquait notamment, le fait que

¹ J'y reviendrai, p. 21-22.

² Quentin Fondu, « Les Études théâtrales, entre théorie et pratique. Le département Théâtre de Vincennes (1969-1979) », in Catherine Brun, JeanYves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 165-179.

Bernard Dort, nommé à Vincennes, en était reparti « en courant »¹ (selon les termes de Jean-Pierre Sarrazac), et en avait ensuite fustigé l'approche « spontanéiste ». Dans les deux formations, soulignait Quentin Fondu, la théorie et la pratique étaient pensées comme en interactions, mais selon des spécialisations différenciées : l'IET s'était inscrit dans la filiation brechtienne, et s'appuyait fortement sur les pratiques dramaturgiques (sous l'égide de Scherer et de Dort), tandis que Vincennes avait revendiqué la filiation d'Artaud, et avait multiplié les ateliers d'improvisation et la culture du jeu.

Si on relit *Théâtre réel* de Dort à la lumière de ce fait contextuel, on y trouve des traces du clivage qui a traversé aussi bien la vie théâtrale que la pensée journalistique et universitaire du théâtre dans les années 1970. Dort y reprend en effet l'expression d'Artaud « l'insurrection du corps » à la suite d'une analyse du Living theatre qu'il a intitulée « la messe du corps »². Il n'affiche pas d'emblée sa réprobation, mais on sent entre les lignes sa réticence face à la démarche du « phalanstère d'Américains en exil » qu'il résume en quelques traits : rêve de « fusion de la salle et de la scène », « corps nu (ou à peine vêtu de blue-jeans et d'un collant) » pour faire signe vers la « messe noire » ou la « bacchanale », « liberté qui touche à l'improvisation », « petits groupes de comédiens plus ou moins professionnels » « dont la pratique oscille entre le rituel, le *happening* et le psychodrame. »³ Quelques pages plus loin, sa circonspection face à cette nouvelle veine entre « théâtre et action » devient plus explicite :

En dehors du Bread and Puppet et de l'Open Theatre que dirige Joe Chaikin, un transfuge du Living, ces essais d'un théâtre à la fois élémentaire et direct restent souvent peu concluants. Ils sentent le travail de laboratoire et les exercices de comédiens. À la limite, ils excluent tout public. À l'autogestion risque de succéder l'autosatisfaction de certains groupuscules. Ou, à l'inverse, ils versent dans une provocation qui ne va pas sans complaisance. Arrabal, par exemple, ne cesse de fournir en pièces les petits théâtres parisiens. Ici, le rituel se dégrade en exhibition pour voyeurs à la fois infantiles et blasés. L'anti-spectacle retourne au spectacle, mais le théâtre est perdant sur tous les tableaux.⁴

Plus loin, rappelant, une fois de plus, la filiation d'Artaud qui exigeait l'avènement d'un art « indépendant et autonome », Dort réproouve en outre la démarche de Grotowski qui consiste à faire passer le texte « après » le jeu : « Stanislavski est passé par là, mais sans doute

¹ « Dort a été nommé à Vincennes : il y est allé et ça s'est mal passé. Il en est reparti en courant. [...] Il était très ombrageux s'agissant de Vincennes. [...] Il avait un peu l'esprit polémique en ce qui concerne cette fuite éperdue dans la pratique, l'insurrection du corps, un artaudisme pas contrôlé. Parce qu'on pourrait dire que Bernard [Dort], c'est un artaudisme assez contrôlé, sous le regard de Brecht. » Jean-Pierre Sarrazac, entretien réalisé par Quentin Fondu le 21 mars 2014, cité dans l'article, *Ibid.*, p. 173.

² Bernard Dort, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 233-234.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 240.

serait-il épouvanté par une telle radicalisation de ses exigences. »¹ Il classe dans une catégorie commune les *Bacchantes* d'Euripide des Roy Hart speakers, Grotowski, Le Living et *Zéro bis* « présenté par la troupe universitaire d'Antony qui s'intitule significativement Théâtre d'expression d'Antony », dans la mesure où ils placent l'acteur « au centre du théâtre »² et imposent à leurs spectateurs une forme de participation. Il fait le parallèle entre ces dispositifs participatifs et Mai 1968 :

Revivre ici Mai au théâtre, ce n'est pas faire accéder le théâtre à la révolution, c'est bien plutôt transformer Mai en un simple jeu de théâtre : un prétexte au dévouement d'une petite collectivité qui entend bien extorquer au spectateur un certificat de bonne conscience sinon de bonnes mœurs. À vouloir instaurer la vraie vie sur scène, on court le danger de voir la facticité du théâtre contaminer toute réalité. C'est la revanche de Pirandello.³

Dort repère donc avec acuité le tournant performatif qui est en train de se produire – et dont le théâtre contemporain n'est pas encore sorti aujourd'hui. Il le condamne à la fois sur le plan esthétique et politique : l'effrangement de la lisière entre le jeu et l'action, entre la scène et la salle, entre les acteurs et les spectateurs lui apparaît comme une forme de confusion entre le politique et l'érotique, menant à « l'autosatisfaction », à « l'exhibition(nisme) » et au « voyeurisme », un magma expressif sans prise, ni sur le théâtre, ni sur le réel.

Deux décennies plus tard, Dort reprend l'expression empruntée à Artaud de « l'insurrection des corps » pour épingle ce moment de l'après 1968, dont il estime la page tournée :

On sait ce qu'il advint de ces songes de quelques nuits de printemps. Le mythe d'une création collective qui soit, également, l'œuvre de tous et, indifféremment, celle de chacun, a fait long feu. Comme l'utopie du dialogue direct et à visage découvert entre acteur et spectateur. Sans doute, le comédien a-t-il abdiqué l'espoir d'être un jour, dans l'exercice même de son travail ou de son jeu, un créateur à part entière (du reste, personne ne l'est jamais, au théâtre). Pourtant, quelque chose a changé – par et pour le comédien.⁴

Dans les années 1980, les mises en scène magistrales de Chéreau ou de Vitez ont en effet pris le pas, dans la vie théâtrale, sur les collectifs d'acteurs. Tout en se félicitant que « l'utopie de l'acteur créateur de réalité » ait pris fin, tout comme celle de « l'acteur instrument »⁵ de la mise en scène, Dort estime qu'est advenu le moment du dépassement de ces deux positions antithétiques : « [...] un pas décisif a été fait : la reconnaissance du jeu non plus seulement

¹ *Ibid.*, p. 258.

² *Ibid.*, p. 260.

³ *Ibid.*, p. 260-61.

⁴ Bernard Dort, « Le Retour des comédiens », *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 135-136.

⁵ *Ibid.*, p. 151.

comme affaire de sentir mais comme façon de *savoir*. »¹ L'article s'achève sur une allusion aux lectures sémiologiques alors en vogue (Corvin, Pavis, Ubersfeld), que Dort questionne sans pour autant les nommer explicitement, ni les contester ouvertement. Il insiste sur la labilité de tout signe théâtral, et c'est l'acteur qu'il désigne comme maître du jeu de ces métamorphoses, non le metteur en scène :

Au théâtre, donc, tout est signe, mais aussi tout est jeu. Et le jeu dérange les signes. Il en modifie les constellations. Il en transforme le sens et la fonction. C'est là que, par excellence, intervient l'acteur. Celui-ci ne fait pas qu'interpréter un personnage ou construire des signes. Précisément, il joue. Du même coup, il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage. Comme sur la stabilité des signes qu'il a lui-même fabriqués.

[...] [P]eut-être faut-il, aujourd'hui, insister moins sur l'accumulation que sur la dérive de ces signes. [...] La scène n'est pas un lieu de certitudes ni de vérités. Tout s'y métamorphose. Les sens les mieux établis (qu'ils soient issus d'une tradition ou imposés par un metteur en scène) y vacillent. C'est le propre de la scène : les signes multiples et variés qui s'y succèdent ne constituent jamais un système clos de significations. Ils se mettent en péril l'un l'autre.

Un dernier exemple. Dans *Wielopole Wielopole* de Tadeusz Kantor, un jeune homme habillé de noir, comme un groom ou un premier communiant, prend la pose du Christ crucifié. Il a les bras étendus sur la croix. Un moment, très bref, l'image de la crucifixion resplendit. Puis, tout à coup, le jeune homme descend de la croix et s'en va, comme si de rien n'était. Et le spectacle continue. La croix servira à autre chose. La crucifixion est gommée. Le jeu emporte signes et images.²

Par la suite, Dort n'a pas, à ma connaissance, exploré cette « façon de savoir » qu'est le jeu, si ce n'est dans le cadre global de la mise en scène – comme dans l'exemple de *Wielopole Wielopole* qu'il commente en guise de conclusion. S'il a reconnu dans le jeu un outil de savoir et un empêchement-de-sémiotiser-en-rond, il n'en a pas exploré les potentialités, notamment corporelles. Était-ce par méfiance à l'égard du « spontanéisme » et du culte de « l'expression » qui le rebutaient dans certaines formes théâtrales de l'après-1968, et qu'il avait retrouvées, semble-t-il, à Vincennes ? Sans doute y avait-il à ses yeux un « piège des corps », comme il y avait un « piège des images »³.

Entrée dans les études théâtrales en 1998, je n'ai jamais suivi l'enseignement de Dort (qui a cessé d'exercer en 1981 à l'université pour devenir enseignant au Conservatoire national d'art dramatique), mais j'en ai rencontré de nombreuses répercussions à l'université de Paris III, tout particulièrement au sein du Groupe sur la Poétique du drame moderne et contemporain. Jean-Pierre Sarrazac et Joseph Danan le citaient régulièrement. Dans mes lectures, il s'est vite imposé, avec Barthes, comme étant le principal éclaircisseur de l'histoire du théâtre contemporain. Or, je ressentais une forme de dissonance cognitive entre les notions

¹ *Ibid.*, p. 149. C'est Bernard Dort qui souligne le terme *savoir*.

² *Ibid.*, p. 164-165.

³ Bernard Dort, « Le Piège des images », *La Représentation émancipée, Ibid.*, p. 95-99.

très fécondes que la lecture de ses textes m'apportait (je cite encore régulièrement à mes étudiants des passages de *La Représentation émancipée* et du *Spectateur en dialogue*), et les corpus que j'avais envie d'explorer dans mes propres recherches. Lorsque j'étais au lycée, j'avais lu le *Théâtre et son double* d'Artaud et *Vers un théâtre pauvre* de Grotowski, ainsi que *La Construction du personnage* de Stanislavski, et j'en avais été très marquée. Les textes théoriques de Brecht m'intéressaient comme de beaux systèmes conceptuels, mais ses pièces de théâtre m'ont toujours ennuyée, y compris lorsque je les ai vues mises en scène de manière brillante – je pense par exemple au *Cercle de craie caucasien*, par Benno Besson, que j'ai vu en 2001 au Théâtre de la Colline, dont je garde très peu de souvenirs, si ce n'est que la scénographie était grandiose, que les visages de la femme du gouverneur et de quelques gardes étaient masqués à la manière de Brecht, et que Gilles Privat était un Azdak burlesque. Je souhaitais étudier le jeu corporel mais je trouvais peu d'outils, y compris bibliographiques, pour le faire. Il n'y avait guère, à l'époque, que *Le Corps en jeu*, sous la direction d'Odette Aslan, publié en 1993. Cet ouvrage comporte des études de cas et des témoignages d'artistes passionnants, mais ne propose pas une méthodologie sur laquelle j'aurais pu m'appuyer, par exemple, pour différencier les divers courants de la pantomime fin de siècle que je commençais à distinguer. La préoccupation du corps n'était pas vraiment présente à l'IRET et les rares séminaires que j'avais pu suivre dans d'autres universités ne m'avaient pas convaincue que je la trouverais ailleurs, que ce soit à Nanterre ou à Saint-Denis – du moins pas avec une approche aussi rigoureuse que celle qui existait dans le champ dramaturgique, si on pense, par exemple, à *Écritures dramatiques* de Vinaver ou à *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld. Je me souviens avoir lu *L'Expressivité du corps* de Michel Bernard¹, avec toute l'application scolaire que mes années de classes préparatoires avaient forgée en moi, et sans oser m'avouer, à l'époque, que cette réflexion philosophique ne fournissait pas un cadre opérant pour penser le jeu corporel dans ses formes historiques. Je dois aussi dire ma dette envers Yves Lorelle, que j'ai rencontré après avoir lu *L'Expression corporelle*². Il était le seul chercheur, à l'époque, à connaître le mime corporel d'Étienne Decroux. Il avait été Maître de conférences à l'université de Paris VIII – Saint-Denis, mais il ne tombait pas dans les querelles de chapelles que j'ai plus tard constatées lorsque j'ai été auditionnée à des postes de Maître de conférences. Lorsque je lui ai confié que Maximilien Decroux m'avait refusé l'accès au fonds déposé par son père à la Bibliothèque nationale, il m'a même proposé de me

¹ Michel Bernard, *L'Expressivité du corps, recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse / Chiron, 1986.

² Yves Lorelle, *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1974. Collection « Dionysos ».

lire et de partager avec moi ses notes sur le fonds Decroux, ainsi que celles sur la séance historique à la Maison de la Chimie en 1943, à laquelle il avait assisté. Peu de chercheurs sont capables d'une telle générosité. Si l'analyse d'Yves Lorelle était très précise et éclairante concernant Decroux ou Barrault, j'avais néanmoins peine à me situer dans les liens qu'il opérait entre le mime corporel et les danses de possession¹. J'étais rétive aux grandes traversées diachroniques ou géographiques, qui me semblaient toujours risquer de sortir les formes théâtrales de leur contexte de production. C'est pourquoi son ouvrage *Dullin-Barrault : l'éducation dramatique en mouvement*, paru en 2007 aux éditions de l'Amandier, plus ciblé sur le plan chronologique et politique, m'a semblé plus facile à appréhender.

À partir des années 2000, d'autres publications spécialisées, notamment dans les collections « Les Voies de l'acteur » aux éditions l'Entretemps et « Le Spectaculaire » aux Presses universitaires de Rennes, sont venues combler la rareté des ouvrages consacrés au jeu corporel dans sa dimension historique. Encore m'a-t-il fallu garder une veille bibliographique régulière sur les études en danse, dont les ouvrages récents m'ont souvent aidée à formuler des hypothèses : le dossier *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant* doit beaucoup à l'ouvrage collectif *Histoires de gestes*, coordonné par Marie Glon et Isabelle Launay ; et je n'aurais certainement pas été aussi vigilante aux rapports entre genre et contorsion si je n'avais pas lu l'ouvrage d'Hélène Marquié².

Les études en danse sont pionnières en ce qui concerne la conscience corporelle. Du côté des études théâtrales, une certaine déconsidération persiste encore aujourd'hui à l'égard du corps et des formes théâtrales performatives. Dans un chapitre intitulé « Ce qu'endurent les corps » de *Politiques du spectateur*, Olivier Neveux opère un parallèle entre performance artistique et performance sportive et déplore que les mises en scène contemporaines cèdent si souvent à « l'excès » et à la « démesure ». De nombreux actes scéniques transgressifs, constate-t-il, finissent par aller dans le sens de la domination des corps :

[...] à lire ce qui s'écrit autour du corps, autour de la performance, autour de l'alliance « nouvelle » proposée entre corps et théâtre et à assister à nombre de spectacles, il paraît bien que, sous couvert de « radicalité », le traitement des corps qui, de la ville aux scènes, anime ces recherches ne soit pas aussi subversif qu'il est proclamé. [...]

[L]e monde néolibéral semble bien réclamer toujours plus de records, une expertise des corps et de leur soumission à des processus d'évaluation, une surenchère du toujours mesurable, du toujours quantifiable sous le prétexte, supposément neutre, d'expériences (du performeur et du spectateur) – il est, par ailleurs, troublant de voir la somme

¹ *Ibid.*, p. 33 et sq. Yves Lorelle, *Le Corps, les rites et la scène*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2003.

² Hélène Marquié, *Non ! La Danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*, Toulouse, L'Attribut, 2016.

d'expériences en tous genres, si l'on se réfère aux propos d'artistes, à laquelle le spectateur contemporain est voué.¹

Citant en exemple les discours de Romeo Castellucci et de Pippo Delbono, Olivier Neveux critique leur victimisme et regrette qu'ils n'appréhendent « la politique » « que dans les catégories de l'humanitaire et de l'empathie [...] ». »² :

Le projet est simple : que le corps déstabilisé, parfois humilié, en toutes circonstances déséquilibré, défait de sa superbe, [...] avoue sa fragilité, qu'il témoigne de sa précarité, de ce que les pouvoirs lui font subir. Que le corps se pose en victime, qu'il s'exhibe outragé et malmené devant des spectateurs-magistrats. La politique se restreint aux stigmates que le corps exhibe. Et ce que le corps dit et montre, c'est que l'humanité est vulnérable et démunie.³

La critique que fait Olivier Neveux de la mise à l'épreuve des corps sur les plateaux contemporains ne recoupe pas exactement celle de Dort dans les années 1970, qui voyait dans leur exhibition un débordement narcissique. Et pour cause : l'époque non plus n'est pas la même. Mais ces deux positions ont en commun le rejet d'un théâtre sans distanciation, livré aux émotions brouillonnes, et qui piège les spectateurs dans une relation fusionnelle avec l'acteur. Les deux universitaires, en dépit des quarante ans qui séparent leurs propos, s'inscrivent tous deux dans la ligne brechtienne, et réaffirment la nécessité de la position « critique » contre la rhétorique du « magique ».

Je souscris en partie au constat d'Olivier Neveux concernant la scène contemporaine – à ceci près que je l'appliquerai plus volontiers à Macaigne ou Liddel, en plus de Fabre et Delbono, qu'à Castellucci, dont les spectacles me semblent bien plus complexes sur le plan idéologique que les discours qu'il affiche publiquement. Néanmoins, dans bon nombre de spectacles de ces artistes, le traitement des corps ne m'apparaît pas plus problématique que leurs propos ou leurs choix dramaturgiques, et je ne saisis pas pourquoi Olivier Neveux focalise sa critique sur eux. À mes yeux, *Je suis sang* de Jan Fabre est idéologiquement faible, non par ses actions performatives qui feraient subir une expérience particulière aux acteurs ou aux spectateurs, mais surtout par son texte insipide : « Dans la vie, deux choses sont sûres / Et peut-être n'en font-elles qu'une / nous allons mourir / et nous transgresserons des limites »⁴, entend-on répéter à l'envi, au milieu d'autres constats tout aussi consternants que contestables, sur le fait que nous vivons « toujours / avec le même corps »⁵ depuis le Moyen

¹ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013, p. 53-55.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴ Jan Fabre, *Je suis sang ; étant donnés*, Paris, L'Arche, 2001, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 11, p. 16.

Âge. La même critique pourrait aisément être adressée à Pippo Delbono, qui éructe souvent des truismes, et dont la langue manque singulièrement de diversité et de rythme. Les déclarations de Delbono sur l'acteur et son corps m'ennuient d'ailleurs autant que ses spectacles. Elles sont souvent des lieux communs qui ne dépassent pas le niveau d'élaboration des animateurs de théâtre des colonies de vacances de mon adolescence : « La répétition est l'unique manière que j'ai trouvée pour découvrir tout le temps les nouvelles ouvertures que peut offrir le corps et pour raffiner, raffiner, raffiner... »¹ ; « Le théâtre devient vital lorsque le public oublie la technique de l'art, car l'acteur est parvenu au plus profond de lui-même. Qu'il fait corps avec le public. »² ; « Jouer un travesti, un homme ou une femme, n'est pas un travail psychologique mais physique. »³ Il y a là une ribambelle de clichés : le perfectionnisme artisanal, la mystique amoureuse du rapport scène-salle, la nécessité d'être concret et physique plus que psychologique. Sans être forcément faux, ceci ne mérite pas d'être consigné dans un ouvrage publié au XXI^e siècle, tant cela appartient à la vulgate de l'expérience théâtrale. De ce point de vue, le moins qu'on puisse dire, c'est que ces metteurs en scène ne pourraient se réclamer d'Artaud, poète autant qu'acteur, penseur autant que metteur en scène, et dont les fulgurances verbales étaient autrement complexes et obsédantes. Au demeurant, ce que critiquait Dort, et ce qu'épinglèrent Neveux après lui, ce n'est pas tant Artaud lui-même, que la manière dont on a invoqué son nom pour promouvoir un théâtre de l'instinct, de l'imprécision et de la subversion.

Je reste pour ma part imprégnée de l'héritage d'Artaud. En lui, ce qui m'intéresse, c'est moins le suicidé de la société que l'inventeur de formes inouïes : ses glossolalies, ses cris, son chanté-parlé-scandé, mais aussi ses propositions de jeu absolument inacceptables en son temps – et d'ailleurs inacceptées, comme celle de faire entrer sur scène à quatre pattes un roi⁴, ou de glisser du conférencier au pestiféré¹. On a souvent pointé qu'Artaud était un

¹ Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 26.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Jouant Charlemagne dans *Huon de Bordeaux* d'Alexandre Arnoux, à l'Atelier en 1923, Artaud avait fait une entrée à quatre pattes lors d'une répétition – proposition rejetée par Dullin. Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiolle, L'Entretiens éditions, 2005, p. 292.

Dans une lettre à Roger Blin, un mois après le décès d'Artaud, Dullin évoquait d'autres propositions scéniques du jeune Artaud qui lui avaient semblé inappropriées : « Comme j'étais attiré par la technique des théâtres orientaux, il allait dans ce sens déjà beaucoup plus loin que moi et au point de vue pratique cela devenait quelquefois dangereux, lorsque par exemple dans *La Volupté de l'honneur* de Pirandello, où il jouait un homme d'affaires, il m'arrivait en scène avec un maquillage inspiré des petits masques dont se servent comme modèles les acteurs chinois ; maquillage qui se trouvait légèrement déplacé dans une comédie moderne. » (Charles Dullin, « Lettre à Roger Blin, Paris, 12 avril 1948 », *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969, p. 299.)

précurseur de la performance. Il est aussi, après Delsarte et au même moment que Decroux, l'un des explorateurs des outils de l'acteur : ses textes sur la question de la respiration et de l'émotion sont encore très opérants². Il est à noter que, pour Artaud comme pour la majorité des initiateurs de pratiques somatiques, Mabel Todd, Moshe Feldenkrais, Joseph Pilates, Alfred Wolfsohn, Frederick Matthias Alexander, au commencement était la douleur, blessure ou accident, qui contraint à changer d'attitude et à régénérer son propre corps : « Bénie soit toute maladie, car la maladie sonde l'être, et le force à sortir en vie. »³ C'est la maladie qui a conduit Artaud à vouloir « refaire l'anatomie humaine » et à s'intéresser, entre autres, à l'acupuncture. Il a porté son attention au corps dans ses détails, et d'une manière qui n'était que faussement disparate :

[...] l'homme ne se vit pas tout soi-même à chaque minute de son corps, dans un espace absolu du corps, il est tantôt genou et tantôt pied, tantôt occiput et tantôt oreille, tantôt poumons et tantôt foie, tantôt membrane et tantôt utérus, tantôt anus et tantôt nez, tantôt sexe et tantôt cœur, tantôt salive et tantôt urine, tantôt aliment et tantôt sperme, tantôt excrément et tantôt idée, je veux dire que ce qui est le moi ou le soi n'est pas axé sur une perception unique, et que le moi n'est plus unique parce qu'il est dispersé dans le corps au lieu que le corps soit rassemblé sur soi-même dans une égalité sensorielle absolue, et ne compose une perception d'absolu. [...]⁴

Faire d'Artaud le chantre de l'expression corporelle incontrôlée ou de la transgression, c'est occulter une partie importante de sa démarche, qui a consisté à se donner les moyens de sa présence scénique, par un exercice de soi répété et conscient. C'est en quelque sorte céder à l'opinion du Docteur Ferdière :

[...] je suis toujours ici en danger d'être traité, en fou et en agité lorsque je travaille ici, soit en gestes, soit en chants, soit en marches, soit en attitudes à mon athlétisme affectif. C'est ce que j'ai dit au Dr Ferdière, que s'il me voyait faire tout cela sur une scène, il dirait : c'est peut-être une mise en scène d'Artaud (mais ne l'aimerait pas car il a toujours eu une dent contre les nouvelles révélations de l'être et ce genre de travail) mais comme je fais tout cela dans un asile d'aliénés un médecin peut se donner les gants de me traiter en fou, s'il n'aime pas ce que je fais, comme un critique jaloux d'un poète et qui le ferait incarcérer.⁵

Que les révélations faites par Artaud sur l'acteur, ou plutôt à partir de ses positionnements d'acteur, soient formulées en termes poétiques plutôt qu'en termes techniques n'en amoindrissent pas l'acuité :

¹ Témoignage d'Anaïs Nin dans son *Journal (1931-1934)*, sur le déroulement de la conférence « Le Théâtre et la Peste », prononcée par Artaud à la Sorbonne le 6 avril 1933 dans le cadre du « Groupe d'études philosophiques pour l'examen des tendances nouvelles » et animée par le Dr René Allendy in Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 397. Collection Quarto.

² Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif (texte destiné à la Revue *Mesures*) », *Le Théâtre et son double* (1935), *Ibid.*, p. 584-589.

³ Antonin Artaud, « Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne (1945), *Ibid.*, p. 1001.

⁴ Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan, Rodez, 10 septembre 1945 », *Ibid.*, p. 986.

⁵ Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan, Rodez, 1^{er} octobre 1945 », *Ibid.*, p. 990.

Car il ne s'agit pas de s'épuiser tout soi-même, d'un seul coup, sous couleur de se vivre tout, – mais de descendre au fond de ce tout et d'y ramener le soi-même, pour arriver à ce comput de corps où l'âme utérine de l'être se ramasse dans tout le corps, pour en composer la stature, et ne plus situer sa stature ni hors ni dans la stature du corps, mais dans la stature utérine de l'âme qui est l'être pouffant du corps.¹

Partant de ce questionnement autour de la place faite au corps dans les études théâtrales, j'ai été amenée à me demander quels spectacles m'avaient marquée, non parce qu'ils mettaient à l'épreuve les acteurs ou les spectateurs, mais parce qu'ils portaient des gestes ou des attitudes qui étendaient les possibles de la corporéité et de l'intercorporéité. J'ai pensé notamment aux premiers spectacles d'Alain Platel que j'ai vus, *Bonjour madame* (1996) et *Bernadetje* (1997). Dans *Bonjour madame, comment allez-vous, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etc.*, trois danseurs venus d'horizons différents interprétaient en boucle la même phrase gestuelle, côte à côte et face au public. C'était une joie de les voir si singuliers dans un geste pourtant commun. J'ai retrouvé le souvenir éblouissant d'*Enfant* de Boris Charmatz (2011), où les adultes manipulaient des enfants aux corps complètement relâchés, dans un état d'abandon qui évoquait tantôt la matérialité cadavérique, tantôt l'écoute et la confiance. Puis, les rôles s'inversaient : c'était aux enfants de manipuler, à leur tour, les corps d'adultes devenus inertes, bien plus lourds et volumineux qu'eux, et qui inventaient pour ce faire leurs postures et leurs leviers, les mains, les jambes, les pieds, le dos. Étrange modelage d'une génération par une autre. Me sont aussi revenus en mémoire des instants particuliers de cirque contemporain, le début du *Cri du Caméléon* de Joseph Nadj (1996), où un acrobate jette le trouble dans nos repères en inversant le haut et le bas, le devant et le derrière ; la séquence de main-à-main² de *C'est pour toi que je fais ça*, de Guy Alloucherie (1998) ; ou encore *De nos jours, [notes on the circus]* (2012), où Erwan Ha Kyoon Larcher traverse le plateau d'une démarche lente et imperturbable, tandis que Maroussia Diaz Verbèke et Tsirihaka Harrivel le revêtent de divers accessoires qui le font passer, en deux minutes, de l'enfance à la vieillesse. J'ajouterais *Le Crocodile trompeur* (2013), de Jeanne Candel et Samuel Achache, fondé sur *Didon et Enée* de Purcell, où trois comédiens miment une expédition à l'intérieur du corps de Didon pour, si mes souvenirs sont bons, trouver la source de sa mélancolie. Continuer la liste m'amènerait à transformer cette synthèse en inventaire à la Prévert. Quel lien faire entre ces divers moments de spectacle ? Force est de le constater :

¹ Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan, Rodez, 10 septembre 1945 », *Ibid.*, p. 986.

² L'analyse de ce numéro de porté acrobatique figure dans l'article « Perdre le Nord / le réinventer, ou comment le cirque vint à Guy Alloucherie », dans Guy Alloucherie / Ariane Martinez, *Tout le monde est quelqu'un d'autre, répertoire cirque / théâtre / danse*, Guy Alloucherie, Compagnie Hendrick Van Der Zee, CNAC éditions, Châlons-en Champagne, 2017, p. 23-24. L'article est inséré dans le Document III du dossier d'habilitation, p. 248-249.

ils ne sont pas, ou sont très peu répertoriés comme du « théâtre », et n'appartiennent pas au cercle des metteurs en scène à la mode qui passionnent la critique et les étudiants de Master (Delbono, Fabre, Mouawad, Pommerat, etc.). On les classe du côté de la danse, du cirque, de l'opéra. Pourtant, tous comportent une dimension théâtrale : ils ne relèvent pas d'un mouvement pur ou exclusivement virtuose. Leur théâtralité vient à la fois de leur mode d'adresse au public (l'acteur s'y sait vu et en joue) et de la construction de corps fictifs. Ce qui m'a émue en eux, ce qui m'a conduite à des recherches motivées par mon expérience de spectatrice, c'est qu'ils déconditionnaient mon regard. Ils étaient porteurs d'une « transformation de l'être qui ne vient pas de soi mais de l'activité et de l'opération du jeu »¹.

Pour penser le corps en jeu, j'ai été amenée à multiplier les postures et les angles de vue : celle de la spectatrice professionnelle et celle de l'actrice amatrice, celle de la plongée dans les archives et celle de l'enquêtrice-observatrice auprès des artistes. Ces points de vue sont complémentaires : aucun ne vaut en lui seul. L'activité de recherche a ceci de commun avec celle du jeu théâtral qu'elle amène à osciller constamment entre deux attitudes, celle de l'avancée intuitive, ludique, curieuse, et celle de l'observation extérieure. Yves Marc appelle cela être à la fois « pilote » et « bateau »², et la métaphore de la navigation me semble d'autant plus juste qu'elle tient compte du fait qu'il y a des circonstances climatiques, physiques, matérielles, qui ne dépendent pas de la seule volonté ou de la maîtrise personnelles. Stanislavski voyait dans ces deux « personnalités » qui cohabitent dans le jeu entre « l'acteur » et « l'observateur », non pas une entrave au travail, mais plutôt un « encouragement et une source d'énergie »³.

¹ Cette réflexion est empruntée à Anne Boissière, qui lors de la même séance a rappelé que, pour Winnicott, jouer équivalait à « se sentir vivant » (Anne Boissière, Séminaire « Jouer, du mouvement vivant dans l'art », Collège international de philosophie, 7 octobre 2019).

² Yves Marc, Ateliers du Théâtre du Mouvement, Montreuil, 2017.

³ Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984 [1949 éd. originale en anglais, traduite du russe par Elizabeth Reynolds Hapgood à partir des notes de Stanislavski de 1929-30], p. 32-33.

I. CONDITIONS DE LA RECHERCHE : L'EXPÉRIENCE DU SPECTACLE VIVANT

Une vie de recherche en arts du spectacle se limite rarement à la fréquentation des bibliothèques ou des fonds d'archive, y compris pour les chercheurs dont le champ privilégié est l'histoire. Nous nous croisons aussi souvent au théâtre qu'à la Bibliothèque nationale. Il arrive que la vie théâtrale contemporaine nous amène à reconsidérer nos approches ; elle s'immisce dans les discussions de laboratoire. La communauté dans laquelle nous évoluons n'est pas limitée au périmètre des chercheurs : elle inclut les rencontres et le dialogue avec les artistes, ainsi que les débats, publics ou privés, entre spectateurs.

J'ai hésité, par crainte du « moi haïssable », à écrire le chapitre qui suit, sur mes expériences de spectatrice, de jeu, et de performance, car j'ai longtemps dissocié ces activités de mon parcours de recherche. J'étais une spectatrice assidue, mais à quelques analyses de spectacle près (qui ne figurent d'ailleurs pas dans le recueil de travaux¹), mes recherches portaient principalement sur une période qui avait précédé ma naissance. Je suivais, et je suis encore chaque année des stages de jeu avec les artistes, mais je me gardais bien de leur dévoiler ma profession, car j'avais constaté à plusieurs reprises leur prévention à l'égard du monde universitaire. Lorsque j'ai fait du théâtre ou mené des activités qui s'en approchaient (texte dramatique ou action performative), j'ai choisi un pseudonyme pour distinguer nettement mes productions scéniques de mes productions scientifiques.

Pourtant, il m'a fallu me rendre à l'évidence : c'est mon expérience de spectatrice boulimique qui m'a fait baigner dans le chaudron des études théâtrales, avant même que je ne sache bien en quoi elles consistaient. Quant aux formations artistiques que j'ai suivies, toutes ponctuelles qu'elles aient été, elles ont imprégné ma réflexion sur le théâtre, ainsi que ma pratique pédagogique. Leurs relations avec mes recherches sont nombreuses, qu'elles soient directes ou indirectes, secrètes ou affichées. Enfin, mes performances sont à bien des égards

¹ Je pense, par exemple, à l'article que j'ai coécrit avec Marie-Isabelle Boula de Mareuil, « Mes Jambes, si vous saviez quelle fumée », Revue *Théâtre(s) en Bretagne*, n° 23, article sur le spectacle éponyme du Théâtre des Lucioles, paru dans la Chronique « L'Esprit d'Escalier », 1er semestre 2006.

Je pense aussi à deux articles coécrits avec Sandrine Le Pors

- « Représenter le mal. Le dispositif scénique de L'Enfant prolétaire, d'Oswaldo Lamborghini, mis en scène par Matthias Langhoff, interprété par Marcial Di Fonzo Bo. », Sandrine Le Pors (en collaboration avec), *Registres*, n° 9/10, Presses de la Sorbonne nouvelle, hiver 2004-printemps 2005.
- « Avignon, qu'en dira-t-on ? », Sandrine Le Pors (en collaboration avec), *Registres*, n° 11/12, compte-rendu de la semaine de recherches en compagnie du Groupe de Recherche sur le Geste Contemporain de l'Université d'Hidalgo (Mexico) pendant le Festival d'Avignon 2005, Presses de la Sorbonne nouvelle, hiver 2006 / printemps 2007.

Je ne les ai pas inclus dans le recueil parce qu'ils me paraissaient trop conjoncturels, et pas assez personnels. Il m'était difficile de les classer dans les axes que j'ai choisis pour le recueil de travaux.

des excroissances inattendues de mes préoccupations de chercheuse. Les cloisons ne sont pas étanches. Ces activités *d'à côté* infiltrent profondément mes conceptions et mes choix scientifiques. Elles m'amènent à modifier mes pratiques de recherche, non seulement sur le plan méthodologique, mais aussi sur celui de la diffusion de mes travaux.

1. De la spectatrice autodidacte à la spectatrice professionnelle

Lors du cours d'introduction à l'analyse de spectacle que je donne en première année de Licence, je demande aux étudiants de fermer les yeux, d'oublier qu'ils sont à l'université, de s'isoler en pensée, et de se souvenir de la première fois qu'ils sont allés au théâtre – ou au spectacle, du moins. Je précise, au préalable, que l'angle que je leur propose pour ce travail de remémoration n'est pas psychanalytique (« en quoi le spectacle a-t-il fait événement dans ma vie ? ») mais bien anthropologique : « Qu'est-ce qui m'a étonné(e) dans l'expérience que j'ai vécue ce jour-là ? Quels éléments concrets me restent en mémoire, relatifs aux lieux, aux acteurs ? Le spectacle correspondait-il à mes attentes ? En quoi ce rituel rompait-il avec la vie quotidienne ? »

Il arrive que, après avoir partagé timidement un ou deux souvenirs, ils me retournent la question que je leur ai (im)posée. J'évoque alors deux souvenirs, presque antithétiques, d'expériences vécues autour de mes dix ans, lorsque j'habitais la banlieue parisienne. Ce n'était sans doute pas la première fois que j'allais au théâtre, mais ce sont mes premiers souvenirs marquants, déterminants et (osons l'adjectif) initiatiques.

Phèdre en plein air

L'action se situe à la fin des années 1980. Mes parents nous emmenèrent, ma sœur et moi, voir *Phèdre* de Racine, en plein air, dans les jardins du château de Versailles, à la tombée de la nuit. Je n'ai retrouvé ni le nom du metteur en scène, ni celui des acteurs. Me revient surtout en tête l'attente longue, au milieu de ce que je vivais comme une foule, devant les grilles, puis le nombre impressionnant que nous étions dans les gradins. Nous étions placés loin de la scène, très en hauteur, et le cadre grandiose, l'air d'été doux, l'impression de participer à une cérémonie à la fois désuète et magistrale, me restent bien plus en mémoire que la pièce. Je crois n'avoir pas saisi grand-chose à la pièce, même si j'en ai compris l'intrigue. La musicalité de la langue racinienne (dont je lirai toutes les pièces plus tard, en classe de

Seconde, avec ferveur, assise par terre dans ma chambre le dos collé au radiateur) ne m'a pas atteinte, ni même étonnée. Rétrospectivement, je me dis que ce spectacle relevait peut-être de ce que Peter Brook nomme le « deadly theatre », le « théâtre mortel »¹, engoncé dans ses conventions, ses habitudes et ses certitudes. Il n'empêche que j'ai vécu là une sorte d'activation du théâtre de plein air conçu par Vilar, un théâtre qui aurait retrouvé « les lieux héroïques » et « les chances nées du mariage du ciel, de la nuit étoilée et de la pierre. »² Du texte, du jeu des acteurs, des costumes, du décor, de la voix, de l'apparat, il ne me reste rien. Mais demeure cette sensation de faire corps avec une assemblée théâtrale, d'entrer ensemble dans la nuit tandis que seule la scène restait éclairée. C'était bien la première fois que je me sentais faire partie d'un « tout », d'une communauté éphémère, moi qui n'avais pas d'éducation religieuse. Cette expérience de faire partie du tout, et de compter dans cette assemblée, ni plus ni moins qu'un autre, je ne l'ai connue dans ma vie que dans deux types d'espaces et de contextes : les lieux de spectacles (salle ou rue) et les manifestations.

Depuis, je ne suis pas loin de penser, comme l'affirme Denis Guénoun³ que :

[...] la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique. Par le rassemblement lui-même (qui, en tant qu'assemblée, contient tous les germes, développés ou non, du politique), et par sa publicité (« public » désigne d'abord selon Robert ce qui concerne le peuple pris dans son ensemble, la collectivité sociale et politique, l'État.). C'est une thèse : discutable, décidée. Ici on la pose.

Le théâtre est donc une activité intrinsèquement politique. Non pas en raison de ce qui s'y montre, ou s'y débat – ce n'est pas sans lien – mais, de façon plus originale, avant tout contenu, par le fait, la nature du rassemblement qui l'établit. Ce qui est politique, au principe du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue « physique », si l'on veut, comme assemblée, réunion publique, attroupement.⁴

Je sais qu'il est aisé d'objecter bien des arguments à cette assertion. Le football, et plus généralement les sports en stades, qui rassemblent et attrouper, au XXI^e siècle, bien plus que le théâtre, sont-ils « intrinsèquement politiques » ? Oui, puisque s'y rejouent, en chants, en cris et en pancartes, les conflits et les revendications identitaires de membres de la société. Sur

¹ Peter Brook, *L'Espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977 [1968 éd. originale], p. 26-62.

² Jean Vilar, « Lettre à un ami sétois sur les spectacles (1949) », *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986, p. 56.

³ Contrairement à beaucoup de mes collègues, je m'aperçois que je cite beaucoup (dans mes articles, dans mes cours). Ce sont des citations longues, que je recopie soigneusement, et que je fais lire en cours à mes étudiants, à voix haute, pour qu'ils se confrontent à la matière critique en public. J'ai besoin de l'exactitude des mots d'autrui et me méfie de mes reformulations approximatives. Longtemps j'ai eu honte de cette manie citationnelle, que je percevais comme une compulsion scolaire, une incapacité à penser de façon autonome. Aujourd'hui, je l'assume comme une parenté avec l'acteur. Lui aussi chausse les mots d'autrui pour avancer dans sa voie propre.

⁴ Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, Paris, Éditions de l'aube, 1992, p. 8-9.

ces agitations en stade, le théâtre a un immense avantage. Il fait partager une forme d'écoute introuvable ailleurs, si ce n'est peut-être dans les lieux de culte.

Je me souviendrai toujours de l'expérience très étrange que j'ai vécue lorsque j'ai assisté à la générale d'une mise en scène de Claude Régy. Il s'agissait d'*Homme sans but*, aux Ateliers Berthier, en 2007. Puisque c'était une générale, tous les spectateurs étaient des initiés : journalistes, enseignants, comédiens, ils savaient à peu près à quoi s'attendre. La salle était clairsemée. Le spectacle n'avait pas commencé. Dès leurs premiers pas dans la salle, qui était pourtant bien éclairée, les gens chuchotaient et marchaient à pas feutrés, comme dans une église. Le hasard a voulu que s'installent à côté de moi l'assistant du metteur en scène, et Claude Régy à côté de lui. Or, j'avais prévu de prendre quelques notes, ce que je fais toujours lorsque je programme un spectacle pour mes cours. Pendant la représentation, il m'est arrivé de tourner une page du bloc-notes, le plus discrètement possible. À chaque fois, l'assistant me jetait un regard furieux. Je répondais par une moue d'excuse tout en continuant ma besogne. Claude Régy, imperturbable, regardait la scène en face de lui. Son assistant était plus royaliste que le roi. Il était le prêtre qui défend son Dieu. Même si j'étais très gênée de mon hérésie de gratte-papier, je ne pouvais m'empêcher de penser, avec un petit sourire intérieur, à *La Mort de Tintagiles*, dont j'avais vu la mise en scène dix ans plus tôt. Une spectatrice était sortie en plein milieu de la représentation : elle avait tapé bruyamment ses pieds sur chaque marche des gradins, pour signifier sa désapprobation. Elle était sacrilège et l'affirmait. Les acteurs et le public laissaient faire. Nous étions à la fois en dissension et en connivence. Tout cela était grave, sans l'être. Aujourd'hui encore, je garde autant d'intérêt et d'affection pour les lenteurs méditatives et les cris déchirants des spectacles de Régy, que pour les actes de profanation qu'il éveillait chez les spectateurs.

Le rire édenté de Gandhi

Je reviens au deuxième souvenir qu'il me reste d'une scène théâtrale « primitive ». Versailles m'avait fait découvrir l'espace du théâtre de plein air et la communion (sur le fil, jamais acquise) des assemblées théâtrales. Il avait là un petit avant-goût de la Cour d'honneur du Palais des papes. C'est en assistant à un spectacle du Théâtre du Soleil que j'ai saisi, vu, senti, compris ce qu'était la puissance du jeu.

Mes parents, enseignants de lettres, affectionnaient particulièrement Ariane Mnouchkine. Je lui dois mon prénom. Je ne suis probablement pas la seule. J'ai souvent remarqué que dans les stages de théâtre, les Ariane étaient plus nombreuses que dans les salles de classe. Une

étrange coïncidence fit que le Théâtre du Soleil monta *L'Indiade*, d'Hélène Cixous, l'année où nous nous préparions à partir vivre en Inde à Pondichéry, mon père ayant été affecté au poste d'inspecteur des lycées français à l'étranger en Asie. C'était en 1987. J'avais donc tout juste dix ans.

La première chose dont je me souviens, c'est d'avoir vu les acteurs se maquiller, avant le spectacle, sous les gradins, entre les barreaux qui nous séparaient d'eux, étranges coulisses à vue qui tenaient du zoo sublime. On nous exhibait les outils de la métamorphose avant que le spectacle ne commence. Les comédiens se laissaient regarder comme des fauves superbes, à la fois indifférents à nos regards, et complices. Une autre chose qui m'a frappée – peut-être ma mémoire a-t-elle déformé les choses – c'est qu'ils surgissaient ensuite, parfois très nombreux, d'une entrée qui était placée au milieu du public, sous nos pieds. C'était comme si nous, spectateurs, accouchions d'eux. Mais il y avait aussi dans leurs pas – mis à part celui, chevrotant de Gandhi (Andrès Perez Araya), une urgence qui tenait de l'évènement historique irrépressible. Le spectacle durait plusieurs heures, mais je n'ai pas ressenti de fatigue ou d'ennui malgré mon jeune âge. Je me dis *a posteriori* que c'était certainement en raison de cette maîtrise du rythme, en particulier du rythme des pas, que j'ai plus tard toujours retrouvée dans les spectacles du Théâtre du Soleil.

Lors du ou des entractes, le miracle était de tomber nez à nez avec les acteurs, en costumes. Ils nous servaient un verre ou une assiette. Ils n'étaient ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait des autres. La chose qui m'a le plus marquée, c'est qu'au retour de l'entracte, Gandhi nous attendait sur le seuil, au moment où nous entrions dans la salle de spectacle. Il avait un petit rire espiègle. Je ne savais pas si c'était Gandhi ou l'acteur qui riait. Je percevais sans doute qu'une part de chacun d'eux riait, en connivence avec qui voudrait. Je me suis approchée de lui et je l'ai regardé de près. Là, j'ai vu que son sourire édenté était un artefact, assez ostensiblement exhibé. Il avait grimé en noir ses incisives, et peut-être même aussi ses canines. Par endroits, le maquillage était un peu parti. Il savait que je savais que c'était un jeu. Nous savions tous deux que tout ce qu'il faisait était pour de faux, pourtant intensément vivant. C'était, pour moi, troublant, vertigineux. Il m'aurait suffi de tendre la main pour toucher ce trou noir qu'est un être de fiction, là où ses dents s'étaient masquées. Mais je préférerais ne pas le faire. Il était bien plus jubilatoire de ne pas briser l'illusion, et de l'observer d'aussi près, dans sa fragilité et dans son obstination. Quand je relis les textes de Brecht sur le fait que la distanciation n'empêche ou n'entrave en rien l'émotion, c'est cet instant de théâtre qui me revient en mémoire.

J'ai demandé récemment à ma mère si elle se souvenait de ces sorties théâtrales. Elle m'a dit que oui. Elle m'a rappelé que la même année nous étions allés voir *L'Avare* joué par Michel Bouquet dans un théâtre privé parisien. Le souvenir de la salle à l'italienne m'est alors revenu, avec cette impression que ce cadre patrimonial avait certainement un intérêt, mais qu'il ne me concernait pas. Le théâtre à l'italienne n'agitait rien en moi qui vaille la peine d'en faire un avenir. Le rire édenté de Gandhi, au contraire, me fait encore frissonner chaque fois que j'y repense.

Trente ans de spectacle vivant en quatre pages

Lorsque j'ai atteint l'adolescence, mon père, qui avait été animateur dans les années 1960 aux CEMÉA¹ en Avignon, m'a suggéré d'y faire un séjour. De 15 à 28 ans (1992-2005), je me suis rendue tous les ans au Festival d'Avignon. À ce rituel estival s'est ajouté celui des saisons théâtrales parisiennes dès que mes moyens me l'ont permis. En septembre 1999, munie de mon premier salaire de normalienne, je me suis rendue à la billetterie étudiante de Paris 3 et j'ai dépensé 500 francs – somme conséquente qui me permettait de voir deux à quatre spectacles par semaine durant deux mois. J'ai conservé cette habitude pendant toutes mes années estudiantines. S'y est ajouté, lorsque je suis devenue monitrice en 2002, le bonheur des invitations par les théâtres partenaires. J'étais devenue une collectionneuse : de 2001 à 2015, j'ai consigné scrupuleusement tous les spectacles que j'allais voir dans un registre manuscrit – comme lorsqu'adolescente je recopiais les citations marquantes que je trouvais au gré de mes lectures. En 2015, j'ai décidé d'informatiser mes données à venir. En 2017, les tâches administratives et les responsabilités collectives à l'université de Lille ont eu raison de ma rigueur. J'ai cessé de recenser les spectacles que je voyais, et j'en ai probablement vu moins. J'en suis assez chagrine car la fébrilité compilatrice et l'addiction spectatrice sont, à mes yeux, l'un des traits d'identification des chercheurs en études théâtrales.

Les registres manuscrits que j'ai conservés me permettent de mesurer, aujourd'hui, le chemin parcouru, et même de chiffrer le nombre de spectacles que j'ai vus durant une quinzaine d'années. Je me fais un plaisir d'en lister le nombre ici, en hommage à certaines pratiques des Sciences de la communication ou des Sciences sociales, qui ont la manie

¹ Les CEMÉA, siglaison de « Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active » ont été créés sous le Front populaire. C'est une association d'éducation populaire laïque qui s'adresse aussi bien aux publics enfants et adolescents qu'adultes. En Avignon, ils organisent des séjours encadrés ou libres, et des débats. Les spectateurs sont logés dans les dortoirs des internats des écoles. La plupart des animateurs sont enseignants durant l'année. Les CEMÉA constituent une part importante du public avignonnais.

statistique. Je m'épargnerai et vous épargnerai les camemberts avec la proportion de danse, de théâtre, de cirque, de rue, de spectacles *indisciplinaires* (néologisme qui a fleuri dans les années 2000). Ces classements sont inextricables à réaliser, et d'un intérêt limité sur le plan esthétique. Après tout, cette liste est peut-être plus un clin d'œil aux usages oulipiens de Georges Perec qu'une liste de données exploitables.

2001-2002¹ : 47 spectacles vus en région parisienne, 5 au Festival de danse dans la rue de Salamanque (Espagne), 14 au Festival d'Avignon.

2002-2003 : 66 spectacles vus en région parisienne, *annulation du Festival d'Avignon en lien avec la grève des intermittents (mais j'y étais et j'ai participé aux manifestations).*

2003-2004 : 83 spectacles vus en région parisienne, 12 au Festival d'Avignon

2004-2005 : 75 spectacles vus en région parisienne, 13 au Festival d'Avignon

2005-2006 : 71 spectacles vus en région parisienne

2006-2007 : 88 spectacles vus en région parisienne

2007-2008 : 82 spectacles vus en région parisienne, 13 au Festival d'Avignon (*c'est le sommet de la courbe, qui redescend ensuite en raison d'un évènement : ma nomination au lycée de Rambouillet, mes réveils matinaux à 5h30 pour aller au travail, et par ricochet, la diminution drastique des soirées libres pour veiller jusqu'à minuit dans un théâtre*)

2008-2009 : 56 spectacles en région parisienne (*nomination à l'université de Grenoble en septembre 2009 et nouveaux territoires décentralisés à découvrir : la MC93, l'Hexagone-scène nationale, l'espace 600 scène jeune public, etc.*)

2009-2010 : 37 spectacles en région parisienne ou grenobloise (*deuxième chute de la courbe en raison d'un autre évènement : j'accouche de ma fille, les soirées ne sont plus aussi libres pour courir au théâtre*)

2010-2011 : 41 spectacles en région parisienne ou grenobloise, 4 au Festival d'Avignon

2011-2012 : 51 spectacles en région parisienne ou grenobloise, 10 au Festival Mimos de Périgueux (*je n'irai plus à Avignon*)

2012-2013 : 35 spectacles en région parisienne ou grenobloise

2013-2014 : 52 spectacles en région parisienne ou grenobloise

2014-2015 : 39 spectacles en région parisienne ou grenobloise, 8 au Festival Mimos de Périgueux

2015-2016 : 27 spectacles en région parisienne ou grenobloise, 5 au Festival Mimos de Périgueux

2016-2017 : 36 spectacles en région parisienne ou grenobloise, 10 au Festival Mimos de Périgueux (*nomination à l'université de Lille en septembre 2017 et nouveaux territoires à découvrir : le Théâtre du Nord, la Rose des vents, le Prato, etc.)*

2017-2018 : 31 spectacles en région parisienne ou lilloise

Addition faite, en moins de vingt ans, j'ai vu 1011 spectacles – et sur la liste ne figurent pas les années 2018 à 2020, non parce que j'aurais entièrement cessé mon activité (je

¹ Je compte en année universitaire ou en « saison théâtrale », de septembre à septembre. Ces deux temporalités coïncident.

suis restée abonnée au Théâtre de la Ville, et continue d'aller au théâtre à Lille), mais parce que j'ai cessé le recensement.

Je ne me risquerais pas ici à des analyses esthétiques sur l'évolution des formes de spectacles en vingt ans. Elles ont déjà été faites par d'autres, au sein de revues comme *Théâtre / Public*¹ ou d'essais comme *Le Théâtre post-dramatique* de Hans Thies Lehmann (1999 / 2002 pour la traduction en Français). Ces travaux ont un avantage – qui est aussi leur inconvénient –, celui de dégager de grandes lignes ou des œuvres saillantes, qui écrasent ou escamotent la diversité des formes d'une époque. De plus, saisir le présent n'est pas mon ambition en matière de recherches. Je ne m'égarerai pas non plus à tenter un « best-of », ni même un « top 50 » des spectacles qui m'ont le plus marquée. Les palmarès s'avèrent vains, car les voies de la mémoire sont impénétrables : telle représentation qui m'avait transportée s'est complètement effacée de mes souvenirs (j'en garde tout au plus une euphorie fugitive) ; telle autre, qui m'avait laissée perplexe, continue son lent travail en moi, parfois jusque dans mes rêves. De plus, les spectacles sur lesquels j'ai eu l'occasion d'échanger, que ce soit lors de débats publics ou en cours avec mes étudiants, prennent souvent un relief inattendu à la lumière des remarques d'autrui – qu'ils m'aient plu ou non au premier abord.

En revanche, il me semble intéressant de consacrer un paragraphe de cette égo-histoire à l'évolution, non pas de mes goûts, mais de mes choix, et de mes pôles d'attention. Lorsqu'adolescente je faisais mon « programme de l'après-midi », durant les deux demi-journées qu'on nous laissait pour aller dans le *off*, aux CEMÉA en Avignon, je choisissais mes sorties selon un prisme de jeune personne littéraire. J'optais pour les pièces dont le nom de l'auteur m'était familier (et donc figurant dans les manuels scolaires), mais que je n'avais pas encore eu l'occasion de lire : Marivaux, Beckett... À partir de la classe préparatoire, et certainement sous l'influence de mon amie Marion Stoufflet, mes choix se sont faits en fonction du metteur en scène. Mon regard, dans la décennie qui a suivi, prenait en compte les composantes de la scène et les grands ensembles, dans la perspective des analyses de spectacles, qui étaient l'une des principales cordes à mon arc d'enseignante. Dans cette période-là, ma passion des programmations théâtrales frisait la compulsion : j'aurais voulu tout voir. J'allais parfois au théâtre cinq soirs par semaine. Si, croisant un.e ami.e ou un.e collègue, je découvrais que j'avais raté un spectacle formidable, je ressentais plus qu'une frustration. C'était un chagrin d'amour. J'avais un pincement au cœur. Je me sentais à la fois

¹ Par exemple *Une nouvelle séquence théâtrale européenne? Aperçus*, Neveux Olivier, Pelechova Jitca, Triaux Christophe (sld), n°194, 2009 ; *États de la scène actuelle*, Neveux Olivier, Triaux Christophe (sld), n°203, 2012 ; *La Vague flamande, mythe ou réalité*, Biet Christian, Féral Josette (sld), n°211, 2014.

coupable et désespérée. J'avais l'impression qu'on m'avait refusé un moment d'existence. À partir de la trentaine, l'intensité des tâches professionnelles et des charges familiales aidant, j'ai été amenée à restreindre mes sorties théâtrales, et à adopter une autre forme de sélection. Il y avait les spectacles que j'allais voir « parce qu'il le fallait » (Garcia, Pommerat, Macaigne, Castellucci, Marthaler, Castorff, Sivadier, Ivo Van Hove, etc.) : on en parlait dans la presse, mes étudiants et mes collègues les évoquaient, et il était donc important que je ne sois pas ignorante lorsque le débat portait ou porterait sur eux. Le devoir m'appelait. Et puis, il y avait les spectacles qui éveillaient chez moi une forme de curiosité, pour des raisons qui étaient extrêmement variables, parfois esthétiques, parfois sociales, parfois intimes, parfois professionnelles : l'originalité du projet, le nom du ou des artistes (pas exclusivement les metteurs en scène, mais aussi les acteurs), la possibilité d'y aller avec ma fille, le lien avec un projet de recherche en cours, les conseils de tel ou telle ami.e...

Surtout, je remarquai que mon plaisir avait changé de focale. Pour parodier la question de Barthes, que jouissons-nous du théâtre¹ ? Les réponses varient, non seulement en fonction des individus, mais aussi à divers âges de la vie. Ce n'est pas une affaire de goût. C'est une question située, contextuelle, et c'est aussi une question d'expérience. Auparavant, je regardais la représentation en plan panoramique. L'orchestration de l'ensemble m'intéresse beaucoup moins aujourd'hui. Je privilégie les prises de risques, même minuscules, aux tableaux grandioses et aux machines bien huilées. Mon attention peut s'accrocher à un détail, qui devient la perle, toute personnelle, que je conserve précieusement, et que je ne partage pas forcément avec autrui. En général, ce détail est un élément qui a trait au jeu, pas un choix de mise en scène ou un élément du dispositif scénique. Par exemple, je me souviens qu'Isabelle Huppert a réussi, très mystérieusement, à apparaître à la fois comme une toute petite fille et une vieille femme, sans jamais rien jouer de ces états de corps, dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane mis en scène par Claude Régy. Je me souviens que Lucie Valon, dans je-ne-sais-plus-quel-spectacle, a commencé à pleurer par un tremblement du menton auquel je repense souvent tant il était juste. Je me souviens que le dos d'un acteur (je n'ai jamais su son nom) dans *Notre terreur* était tendu comme un arc, prêt à bondir tel un animal aux aguets, et qu'il a racheté, à mes yeux, deux décennies d'acteurs français piquets porte-parole...

Concernant Avignon et mes pratiques de festivalière, j'ai aussi constaté qu'elles évoluaient. Adolescente, c'était pour moi le terreau du théâtre populaire. Je dévorais, notamment, les expositions de la Maison Jean Vilar. Je passais chaque jour du *In* au *Off*. Je

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

suivais les recommandations des autres spectateurs. Jeune adulte, je me suis méfiée des conseils des festivaliers rencontrés à une table ou dans un café, et qui m'avaient incitée à voir des spectacles affligeants. Nous n'avions pas les mêmes valeurs. Je me suis mise à examiner le programme du *In* très en amont. On ne pouvait de toute façon plus avoir de billets le jour de la représentation, à moins d'attendre deux heures devant la guérite de billetterie, ce qu'il m'est arrivé de faire. Dans le *Off*, j'allais voir exclusivement les artistes que je connaissais déjà par ailleurs, ou recommandés par l'ADAMI. J'ai arrêté d'enchaîner quatre représentations par jour, et j'ai privilégié les débats publics. Cette effervescence dans les échanges, je ne pouvais la trouver à Paris. Puis, je me suis lassée de ce grand hypermarché de la culture qu'est devenu le Festival d'Avignon – d'autant que beaucoup de pièces se jouaient ensuite à Paris ou Grenoble dans l'année. J'ai commencé à aller de manière plus buissonnière et ponctuelle à celui de Mimos, à Périgueux, parce que mon projet de recherche sur les archives filmiques des arts du mime et du geste m'y attachait, et aussi parce que c'est encore un festival à taille humaine, avec des bénévoles engagés, et des artistes plus accessibles et ouverts au dialogue.

2. Cultiver le jeu

Le même type d'évolution a affecté ma propre pratique du jeu. Pendant mes années étudiantes, j'ai monté des spectacles amateurs, dans lesquels j'ai assuré des fonctions variées, selon les projets : autrice, metteuse en scène, actrice. Les représentations avaient lieu dans un cadre universitaire (Ecole normale de Fontenay-Saint-Cloud, Théâtre Bernard-Marie Koltès de Nanterre), ou bien dans de petits théâtres (La Guillotine, L'Aktéon), ou encore à l'issue de sélections (Rencontres « Théâtre et société » du Théâtre de la Tempête, Biennale de la jeune création de Houilles, Lectures du « Mardi midi » au Théâtre du Rond-Point).

À partir de 2006, j'ai commencé à suivre un atelier hebdomadaire d'improvisation avec David Noir et j'y ai trouvé ce que je cherchais, à savoir une culture du jeu. J'ai compris que j'avais besoin de jouer, mais pas de me produire en public. Les représentations annuelles en amateur devenaient un exercice fastidieux. Répéter plusieurs mois pour jouer trois à cinq fois en sollicitant un public ami commençait à me paraître vain. Je n'avais pas non plus la ténacité, et sans doute pas le talent, d'entrer dans la profession artistique, étant déjà engagée dans ma vie d'enseignante et de chercheuse de manière intense. Mais jouer était un besoin essentiel, irremplaçable. À chaque fois que j'ai cessé de le faire durant quelques mois, ma vie s'est étriquée et a perdu son sel. Je suis donc devenue une actrice du dimanche et des vacances. J'ai

suivi tous les ans des stages professionnels à Paris, à Trielle, à Malérargues, avec des artistes-pédagogues très variés. David Noir d'une part, Claire Heggen et Yves Marc d'autre part, sont ceux avec lesquels j'ai cheminé au long cours, et auxquels j'ai consacré des publications scientifiques¹. Leur pensée et leur démarche de jeu sont à la fois très singulières et nodales – dans le sens où ils ont souvent énoncé des principes de jeu qui convergeaient avec ceux d'autres artistes, que j'ai moins fréquentés, mais dont l'acuité de regard m'a marquée (Alexandre Del Perugia, Nadia Vadori-Gauthier, Yoshi Oida). Je me rends compte aujourd'hui, lorsque je regarde en arrière, qu'il m'a fallu un temps considérable d'immersion et de dialogue avec ces artistes avant d'oser écrire sur eux : dix années d'immersion hebdomadaire en atelier et de fréquentation de ses spectacles dans le cas de David Noir (2006 à 2015) ; quinze ans dans le cas de Claire Heggen et Yves Marc. Je crois, rétrospectivement, que j'étais habitée par une crainte, qui était de tomber dans l'écueil que j'ai pu constater dans certains dossiers de qualification lus lorsque j'étais suppléante au CNU : les chercheurs qui sont trop près des artistes sur lesquels ils travaillent ont tendance à tomber dans des formes que je trouve tantôt ennuyeuses (le journal de bord hyperdescriptif), tantôt suspectes (le dithyrambe). C'est un exercice très délicat, que de rendre compte de la démarche d'un artiste sans se laisser absorber par ses principes et sa dynamique. Il faut rendre justice à sa pratique, tout en ayant conscience que certains aspects du théâtre s'affadissent considérablement lorsqu'ils sont couchés sur le papier : c'est le cas des pratiques pédagogiques du jeu. Il m'a donc fallu la distance que donne le temps, pour laisser sédimenter toutes les observations que je faisais au jour le jour. J'ai aussi choisi, à chaque fois, de les situer dans une histoire beaucoup plus vaste de la pédagogie de l'acteur, car l'étude de cas me semblait limitative.

Le premier spectacle que j'ai vu du Théâtre du Mouvement était *Le Chant perdu des petits riens*, dans le *off* à Avignon, en 2000. Lorsque Marc Duveillier m'a présenté Yves Marc, à l'issue de *Blancs sous le masque*, en 2004, j'étais encore en doctorat. Marc a dit à Yves que je travaillais sur l'histoire de la pantomime. Il a ajouté qu'Yves pourrait très certainement m'aider dans ma réflexion. La réponse d'Yves a été sans appel :

– Sur la pantomime ? Non, ça, certainement pas !

¹ Ces publications figurent dans le recueil de travaux, document III du dossier :

« Et l'acteur, (que) cherche-t-il ? Réflexions en dialogue avec David Noir, acteur et performeur », in Mireille Losco-Léna (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 151-160. Collection « Le Spectaculaire Arts de la scène » [p. 285-294 du document III].

« Mouvements de traverse », préface de l'ouvrage de Claire Heggen et Yves Marc, *Théâtre du Mouvement, L'aventure du geste*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2017, p. 13-23. [p. 71-76 du document III].

À cette époque, la distinction était très nette, et encore clivante, entre les anciens élèves de Decroux, et ceux de Marceau. Les uns se réclamaient du mime corporel, c'est-à-dire d'une esthétique héritière du jeu masqué, où la mobilité du tronc (centre du corps avec les bras dans la continuité du torse), le travail sur le volume du corps et les dynamo-rythmes étaient dominants. Les autres prônaient la pantomime, c'est-à-dire une forme plus expressive et plus narrative, où le visage et les mains jouaient un rôle essentiel, dans la lignée de Deburau et de Chaplin, mais en ayant toutefois intégré certains acquis du mime corporel. La réponse épidermique d'Yves Marc m'a permis de saisir pourquoi Maximilien Decroux m'avait refusé l'accès aux archives de son père, déposées à la Bibliothèque nationale de France. Sans doute était-ce aussi parce que je lui avais écrit que je travaillais sur la pantomime. Heureusement, j'ai pu avoir accès, dans le fonds Renaud-Barrault, à six lettres d'Étienne Decroux à Jean-Louis Barrault, écrites entre juin 1935 et juillet 1945. J'ai compris, en les lisant, que l'opposition entre mime corporel et pantomime n'était pas une opposition conceptuelle qui s'était imposée d'emblée à Decroux, mais qu'il l'avait forgée, progressivement, pendant et après le tournage des *Enfants du Paradis*, et probablement en dialogue avec Barrault, qui avait pris des notes à la Bibliothèque nationale de France sur divers canevas de pantomimes du XIX^e (je les ai retrouvées dans ses archives). Barrault compilait et documentait, Decroux conceptualisait. Avant le film de Carné et Prévert, Decroux parlait de « pantomime » au sujet de sa propre quête de moyens physiques pour l'acteur. Il avait ensuite revendiqué l'appellation « mime corporel » pour distinguer sa démarche du parcours de ses anciens compagnons et élèves, Barrault et Marceau, qu'il avait perçus, à certains moments de sa vie, comme des traîtres à son travail de laboratoire sur le corps. Contrairement à Decroux, Barrault et Marceau ont très vite mis leurs outils corporels au service de spectacles à succès¹. Barrault aimait faire des exercices de style et n'était pas plus attaché au mime qu'à la pantomime, dont il se servait pour fonder son « théâtre total ». L'opposition entre mime corporel et pantomime est donc une construction historique relativement tardive, qui se serait plus tard rigidifiée en des lignes esthétiques clivantes entre diverses approches et écoles du jeu gestuel. Historiciser cette distinction (mime corporel / pantomime) permet de mieux comprendre comment ces notions ont pu charrier des conceptions du jeu, devenues au fil du temps des lignes de conduite pédagogiques et esthétiques.

Dans le milieu des arts du mime et du geste actuel, les anciens élèves ou héritiers de Decroux, Marceau et Lecoq cohabitent et parviennent désormais à dialoguer. Ils n'en étaient

¹ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 218-265.

pas là au début des années 2000 lorsque j'ai rencontré Yves Marc : Marceau était encore vivant (il est décédé en 2007), et Jacques Lecoq venait tout juste de mourir (1999). Les querelles de chapelles persistaient, même s'il existait, bien entendu, des transfuges ou des migrants d'une ligne à l'autre. À partir de 2012, les artistes ont commencé à se fédérer au sein du GLAM (Groupe de liaison des arts du mime et du geste). Leurs choix esthétiques sont encore très divergents, mais c'est « en aparté » que j'entends encore les dissensions se manifester. Plus tard, certaines discussions avec Claire Heggen m'ont confortée dans la nécessité d'historiciser la démarche de Decroux. Elle a souligné que Decroux n'a jamais rigidifié son enseignement et que son école était toujours un laboratoire, si bien qu'elle, qui y a été élève dans les années 1970, n'a pas appris les mêmes choses que les générations précédentes ou suivantes. On ne lui a, par exemple, jamais appris la marche sur place. Il y a bien eu plusieurs Decroux, et il serait limité de réduire sa pensée aux maximes de *Paroles sur le mime*, publié en 1963 – alors que l'école Decroux a fermé ses portes en 1985, plus de deux décennies plus tard.

Si je reviens sur ces circonstances, c'est aussi pour expliquer dans quelles conditions j'ai été amenée à suivre les conférences ou les stages du Théâtre du Mouvement, tout comme ceux de Thomas Leabhart qui avait été assistant chez Decroux dans les années 1970. J'aspirais à saisir, physiquement et concrètement, les distinctions entre mime corporel et pantomime, en parallèle de mon exploration des archives. J'ai aussi suivi un stage auprès de Guérassim Dichliev, à l'École Marceau, juste avant sa fermeture, en 2005. En retrouvant le titre du stage, je m'aperçois qu'il était habilement intitulé « alphabet du mime poétique » – ce qui permettait d'esquiver les étiquettes de « pantomime » et de « mime corporel ». Guérassim Dichliev enseignait à la fois des fondamentaux de ce qu'on appelle encore la « technique Decroux », à savoir les « gammes » et les « translations », mais aussi différents types de marche, notamment la marche sur place. Il consacrait en outre un temps important à nous faire reprendre en groupe le répertoire de Marceau, « la pantomime de la vie », « le retour à la maison d'enfance », « le retour chez soi », « le combat des mains. » Je n'étais douée pour aucun de ces exercices. Je manque de précision et d'entraînement. Mais je ne regrette pas d'avoir suivi ces stages.

Au-delà des cas précis de David Noir et du Théâtre du Mouvement, si je réfléchis à la manière dont les formations artistiques que j'ai suivies ont alimenté mes recherches, je dirais qu'elles ont eu deux fonctions : d'abord, celle de me permettre de porter attention, de manière sensible, à mon propre corps, condition *sine qua non* pour éviter les discours creux ou extérieurs, ensuite, celle de me permettre d'approfondir, en actes, une recherche en cours.

Conscience corporelle et jeu

Au cours de l'été 2006, alors que je finissais la rédaction de ma thèse, j'ai fait un stage auprès de Thomas Leabhart. Le matin j'écrivais, l'après-midi j'étais en stage. J'alternais donc ces deux exercices bien distincts : celui de la formulation organisée d'une pensée, celui de la mise en mouvement d'un corps pensant. Thomas Leabhart nous enseignait, entre autres, les « triples dessins » decrousiens, c'est-à-dire la mobilisation du corps en changeant systématiquement les postures sur les trois plans (frontal, horizontal et sagittal), pour lui donner du volume. Dans ce travail, j'avais grand plaisir à retrouver l'espace tridimensionnel, alors que dans le face-à-face avec mon écran, le monde avait tendance à se réduire à la bidimensionnalité. Nous faisons tous les matins le même exercice de déroulement et d'enroulement de colonne qui lui avait sans doute été inspiré à la fois par Decroux, et des pratiques comme le Pilates ou le Feldenkrais. Il avait alors cette expression : « on remonte le pendule » : il l'employait notamment au moment où nous appliquions le bassin au sol, comme une coupe dont on ferait jouer les bords. J'ai senti durant cette période la contradiction qui se jouait dans mon quotidien postural : le matin, voûtée sur une chaise trop basse, je déréglais le pendule en me projetant dans l'écriture ; l'après-midi, je remontais le pendule en donnant de la mobilité à mes articulations. Je retrouvais mon appartenance à l'espèce vertébrée, et l'espace s'élargissait.

Une fois ma thèse rendue, à l'automne 2006, je suis partie en stage « d'écologie corporelle » sur la marche avec Yves Marc à la Ferme de Trielle en Auvergne. Le matin, nous explorions les fondamentaux de la marche en studio ; l'après-midi nous mettions toutes ces explorations en œuvre en marchant dans la montagne : nous déroulions la cheville pour donner une amplitude à nos marches, nous aiguisions notre perception de notre os occipital, emprunt à la méthode M. F. Alexander, pour gagner à la fois en verticalité et en propulsion dans les ascensions vers le sommet. Ce qui m'a frappée, dès le départ, avec le Théâtre du Mouvement, c'est la façon qu'ont Yves Marc et Claire Heggen de partir des personnes et de leurs qualités de mouvement. Ils ne se sont jamais figés dans un savoir à reproduire de manière rigoriste. Jamais ils ne « plaquent » sur la personne un répertoire ou des principes decrousiens : ils lui permettent d'explorer ses schémas corporels propres, et de construire sa créativité à partir de cela.

J'ai rarement parlé dans mes articles des stages que je suivais, mais je mesure aujourd'hui à quel point ils m'ont permis de développer ma conscience corporelle et d'étendre mon attention, mon vocabulaire, et mes capacités d'observation. J'avais tendance à les vivre

comme des moments de respiration et de recul par rapport au travail documentaire ; tout en devinant bien qu'ils étaient une façon pour moi d'aborder le corps autrement que comme un « objet », un « thème », ou même un « sujet » de recherche. C'est en assistant à ces formations que j'ai entendu certains termes précis, absents de la littérature critique en théâtre, et qu'on peut trouver, en revanche, dans les études en danse ou chez des philosophes du corps comme Bernard Andrieu ou des neurophysiologistes comme Alain Berthoz : mouvement régressif, mouvement progressif, syntonie, proprioception, kinesthésie, vicariance, etc.

Ces artistes pédagogues m'ont amenée, par tel geste, tel exercice, telle pensée, à habiter mon corps et à saisir la place que j'entendais lui accorder dans le monde. Avec Nadia Vadori-Gauthier, par exemple, j'ai découvert une palette de regards que ma formation théâtrale ne m'avait pas donnée, limitée que j'étais entre regard focalisé et regard périphérique. Je connais désormais le regard en creux qui accueille, le regard en pointe dure qui pénètre, le regard en pointe douce qui reste sur le seuil du nez, le regard sous-cortical plus attentif à la proprioception qu'à la vision, le regard « traversant du seuil » qui est conscient de l'espace avant et de l'espace arrière, du passé et du futur. Tout ceci peut sembler, sur le papier, extrêmement métaphorique. En réalité, lorsqu'on l'explore en actes, y compris avec des personnes qui n'ont jamais fait de théâtre – expérience ce que j'ai faite avec des étudiants en psychologie l'année dernière –, on s'aperçoit qu'il s'agit d'outils extrêmement précis et identifiables, qu'on peut activer non seulement sur scène mais aussi dans la vie. Ce sont des outils d'adaptation, et même d'ajustement au monde, par le jeu. Car il ne s'agit pas simplement de vivre son corps autrement, ou de diversifier ses schémas, comme dans les pratiques somatiques, au demeurant extrêmement précieuses, et qui mériteraient de figurer dans l'éducation physique de tout enfant. Il s'agit, qui plus est, d'entrer dans une dialectique entre intentionnalité et lâcher-prise, entre surprise et adaptation, entre sensation et observation, qui a plus à voir avec le jeu qu'avec le mouvement conscient. J'ai pris l'exemple du regard, j'aurais pu prendre celui de la respiration, ou de la colonne vertébrale qui sont, chacune à leur manière, des portes d'entrée vers l'action, la détente, l'émotion, l'animalité, l'épique, etc.

Dans les stages, j'ai aussi trouvé un environnement propice à la réflexion sans production immédiate. J'étendrais bien volontiers à tous ces stages la remarque de Patricia Kuypers au sujet du « mouvement authentique », dans lequel elle dit avoir trouvé des protocoles d'exploration qui permettaient de ne pas instrumentaliser les corps, fût-ce à des fins esthétiques :

[C]ette attitude d'observation sans jugement, cette capacité à être présent à ce qui se passe pour l'autre, à se laisser traverser par ce qui le/la met en mouvement a ouvert un chemin nouveau dans la danse contemporaine, donnant autant d'importance à celui qui voit qu'à celui qui fait, permettant que ce qui se crée en mouvement mette en jeu l'être dans sa totalité, sortant d'une vision axée sur la virtuosité pour examiner de plus près ce qui nous touche dans un mouvement, une action, un geste, par-delà ou en deçà de critères purement esthétiques.¹

Stages en situation d'observation participante

Il m'est aussi arrivé de faire certains stages de manière orientée par rapport à une recherche en cours. Ce type de contexte est, à mon sens, aussi propice à la réflexion, voire plus, que l'observation de processus de création, qui se fait toujours dans une certaine urgence liée aux contraintes de production d'un spectacle. Je prendrai deux exemples : celui du stage « La lumière » (2015), mené à la fois par le créateur lumières Sébastien Michaud (qui conçoit notamment les éclairages de Ludovic Lagarde) et l'acteur-danseur Nabih Amaraoui ; celui du stage « Jouer Feydeau : la partition » (2014), conduit par Gilles David, pensionnaire de la Comédie-Française depuis 2007, et qui a notamment monté plusieurs Feydeau avec Alain Françon. Les deux formations ont eu lieu à l'École du jeu de Delphine Éliette.

Le stage sur la lumière était fondé sur un dialogue entre un acteur et un concepteur lumières, dispositif assez atypique, voire même artificiel, dans la mesure où ces deux instances ont peu l'occasion de se rencontrer sans la médiation du metteur en scène, dans les usages de la scène actuelle. Je m'y suis inscrite parce que Jean-Yves Vialleton, maître de conférences en Littérature à Grenoble, qui faisait partie du même groupe de recherches que moi (l'UMR 5316 LITT&ARTS), m'avait sollicitée pour participer au dossier qu'il coordonnait alors avec Sabine Chaouche sur *L'Éclairage au théâtre*, au moment où j'entamais mon projet AGIT (Archives du geste et de l'interprétation théâtrale) sur les fonds filmiques et photographiques du Festival Mimos. J'ai vu dans ce stage une opportunité pour explorer la relation entre les acteurs et la lumière, afin de faire converger mes deux préoccupations de recherche du moment. Mes manipulations amatrices de jeux d'orgues étaient un vieux souvenir assez embué. Les publications sur l'éclairage, qui préexistaient à ce dossier, étaient,

¹ Patricia Kuypers, dans Janet Adler, *Vers un corps conscient : la discipline du Mouvement authentique*, Contredanse, Bruxelles, 2016 [traduction d'un ouvrage publié en anglais en 2002 : *Offering from the Conscious Body : the Discipline of Authentic Movement*], p. 16. Le mouvement authentique, pratique fondée dans les années 1950 par Mary Starks Whitehouse, reprise et développée par Janet Adler aux États-Unis, s'inspire de la psychanalyse jungienne et de la danse moderne de Martha Graham. Dans ses protocoles, sont mis en présence, durant un temps relativement long, un « mouveur » aux yeux fermés, et un « témoin » qui le regarde en silence, avant un échange verbal. J'ai découvert cette pratique avec Nadia Vadori-Gauthier.

quant à elles, principalement consacrées aux interactions entre scénographie et lumières¹. La question étant peu explorée : la lumière peut-elle aider à jouer, si oui comment ? Il me fallait un terrain d'étude qui puisse compléter les entretiens que j'avais faits avec les acteurs et danseurs. Durant le stage, nous alternions, par binômes, entre deux positions, celle de concepteur-régisseur-lumière et celle d'acteur « éclairé ». L'un des principaux apports du stage pour ma réflexion a consisté à saisir concrètement la façon dont la lumière est musicale, et constitue un générateur de rythme, là où auparavant je la percevais surtout comme une organisation évolutive de l'espace (jeu de caché/montré) et comme un stimulateur sensible et émotionnel. C'est ce que j'ai nommé dans l'article la lumière « inducteur et partenaire de jeu », après avoir fait l'expérience, très concrète, de la petite danse qui existe entre l'interprète et les projecteurs : tantôt c'est l'interprète qui mène le jeu et donne les « tops » et les points de rupture dramaturgiques, tantôt c'est l'éclairage qui guide l'acteur et lui donne des repères temporels.

Lorsque nous nous sommes inscrites avec Violaine Heyraud au stage sur Feydeau dirigé par Gilles David, nous avons, entre autres, le désir d'entendre son témoignage au sujet des monologues de Feydeau, qu'il avait créés sous la direction Alain Françon en 1992 en guise de suite à *Saute, marquis !* (1992), et qui avaient donné ensuite lieu au spectacle *Le Cercle des castagnettes* (2012). Nous avons déjà décidé que le volume que nous étions en train de coordonner, *Le Vaudeville à la scène*, comporterait une partie entière de témoignages d'artistes, principalement des acteurs et des metteurs en scène. Cette partie « En création » est conçue, non comme une suite d'entretiens isolés, mais comme un montage de témoignages, relativement brefs, sur des questions clés que toute création de vaudeville implique : les libertés prises avec les didascalies et le dialogue, le régime fortement énergivore auquel le genre soumet les acteurs, la dimension fantasmatique et concrète de la scénographie, les impératifs rythmiques, les formes de rire qu'il génère... Gilles David nous a accordé, à Violaine et à moi, le 7 mars 2014, un entretien à la suite du stage, dont plusieurs extraits figurent dans le volume. Mais ils ne reflètent que partiellement certains éléments passionnants que Gilles David nous a transmis lors de la semaine de formation que nous avons passée avec lui. Il nous donnait notamment des indications dramaturgiques très précises : respecter la ponctuation dénature le discours de Feydeau et fait entrer dans l'état d'exclamés que vivent bon nombre de ses personnages. Mais ce sont surtout les exercices d'improvisation qui

¹ Chantal Guinebault-Szlamowicz (sld), *Faire la lumière, Théâtre/Public*, n°185, 2007-2.

Sophie Proust avait néanmoins consacré une page à la direction d'acteur par la lumière, dans son ouvrage *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, page reproduite dans le dossier cité ci-dessus, p. 37.

ont lancé, à mon sens, les pistes les plus productives. J'ai particulièrement en mémoire une matinée où il nous a fait passer par ce que je pourrais nommer « l'arbitraire du rythme ». Seuls en scène, nous devons improviser à partir d'extraits connus de Feydeau, mais en suivant un rythme imposé de l'extérieur : à chaque fois que Gilles frappait dans ses mains, il fallait changer de posture, du tout au tout, ce qui induisait un autre état émotionnel. Le texte (improvisé mais inspiré de...) devait sortir aussitôt, sans temps mort. Puis c'était une personne du groupe qui s'amusait à faire « danser » en rythme celle ou celui qui se prêtait au jeu, et qui était semblable à une bête de cirque, menée non à la baguette mais au claquement de mains. C'était aussi jubilatoire à faire qu'à regarder, car cela permettait de saisir la manière dont le personnage est pris dans des mécanismes sociaux et dramaturgiques qui le dépassent. On se pénétrait ainsi, en jeu, de cette image fréquemment utilisée par certains metteurs en scène, à savoir que le vaudeville a des similitudes avec la tragédie, à la fois par l'intensité émotionnelle et physique qu'il réclame, et par l'absence de liberté qu'il accorde aux personnages¹. J'entrais ainsi dans la fabrique de l'acteur, et parvenais à comprendre, de l'intérieur, par quels procédés Françon avait réussi à « brechtiser » Feydeau – bien que Brecht n'ait jamais été convié dans nos discussions. Gilles David insistait notamment, dans les moments où il accompagnait le jeu des scènes, sur le fait de bien jouer une chose à la fois (j'y reconnaissais « le pas-à-pas »). Il nous suggérait de tenter de jouer le contraire de ce qui nous viendrait spontanément. Il nous orientait vers une diction des apartés très articulée et audible : « c'est le personnage en face qui n'entend que ce qu'il veut », disait-il. Je retiens aussi un de ses éclairages lorsque nous jouions les scènes de conflit conjugal. Il nous permettait d'éviter de les réduire au sordide quotidien, en insistant sur le fait que les époux devaient s'y voir comme si c'était la première fois – à la manière de *La Dispute* de Marivaux. Il s'agissait d'*étrangéfier* la relation conjugale, de prendre conscience que l'autre, celui ou celle avec qui l'on partage sa vie, est et demeurera un étranger, une étrangère.

Si je devais faire un pont entre plusieurs formations que j'ai suivies, j'en passerais par l'exercice de « l'attitude arbitraire » que j'ai retrouvé, sous des formes variables, mais sur un principe concordant, chez de nombreux acteurs-pédagogues : David Noir, Gilles David, Yoshi Oida, Claire Heggen, Estelle Bordaçarre. Il permet de déjouer les approches volontaristes, et de faire saisir à chacun.e une opportunité de changer d'attitude, de multiplier les postures possibles, et d'être à l'écoute des résonances que ces postures peuvent avoir en matière d'état émotionnel. Yoshi Oida, lorsqu'il nous a fait faire ce protocole de jeu en musique et avec

¹ Voir aussi les témoignages d'Anne Benoît, Gilles Privat et Alain Feydeau, dans Violaine Heyraud et Ariane Martinez (textes réunis et présentés par), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, ELLUG, 2015, p. 188-189.

battements de tambour, a dit « Par la posture, à cause de la posture, je me mets à penser »¹. Estelle Bordaçarre énonçait le même principe sous forme de maxime : « Que ce soit le mouvement qui te fasse, et non toi qui fais le mouvement »².

Mises en jeu du corps local et « malgré soi »

Il y a des sujets de recherche que l'on choisit après mûre réflexion. Il y en a d'autres qui vous adviennent sous forme de rencontres, avec des personnes, des archives ou des ouvrages. Ils s'imposent comme des évidences. Il faut alors les accueillir. Je n'avais pas prévu d'écrire mon inédit d'habilitation à diriger des recherches sur la contorsion. Depuis deux ans, je récoltais de la documentation sur les actrices du XX^e siècle, et particulièrement sur Jeanne Moreau. J'avais commencé avant qu'elle ne décède et j'avais même nourri l'espoir de l'interroger un jour. Rendez-vous manqué. Ce chantier n'est pas encore clos et je sais que j'y reviendrai, plus tard et autrement.

Lorsque j'ai invité Lise Pauton pour une résidence d'artiste à l'université de Lille en 2018-19, c'était dans l'idée que mes étudiants de Master puissent être en contact prolongé avec une artiste du corps, qui plus est pédagogue, et dont la pédagogie était adaptée à tous les publics. Pour préparer la venue de Lise, j'ai fait une semaine de résidence de recherche au Centre de ressources du Centre National des Arts du cirque en juillet 2018. C'est là que je me suis aperçue que la documentation sur la contorsion était éparse et principalement photographique. Pourtant, les quelques indices que je trouvais témoignaient qu'il y avait bien eu une histoire de la contorsion, dans le sens où ces pratiques avaient fortement évolué dans les deux derniers siècles. Il était temps d'écrire cette histoire tout à la fois avec les bribes qui nous en venaient du passé, et les témoignages du présent. Entre la pantomime, qui avait été mon sujet de thèse, et la contorsion, de nombreux fils se tissaient d'eux-mêmes : la question de la légitimité des formes de spectacle corporelles, la question des hiérarchies dans le spectacle vivant au XIX^e siècle, celle de la lente diffusion des cultures du corps dans la société... J'avais donc l'impression de revenir à la maison après un long voyage, à la manière d'Ulysse, le périple accidenté étant constitué des autres projets de recherches qui m'avaient animée durant dix ans, sur le vaudeville, sur la représentation des âges de la vie sur scène, et

¹ Yoshi Oida, « L'Invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie en scène », atelier de recherche-expérimentation avec Yoshi Oida, Germana Civerra, Alexandre del Perugia, organisé par Martin Givors, Claire Besuelle, Daria Lippi et Gabriele Sofia, Monastère de Sainte-Croix, Die, 2 juillet 2017.

²² Estelle Bordaçarre, Les ateliers du mouvement, 27 juin 2015.

sur les archives du geste théâtral et mimique. Mais le paysage s'était légèrement reconfiguré, parce que ces pratiques corporelles – pantomime et contorsion – différaient sur certains points, et aussi parce que j'avais aiguisé mon regard entretemps, grâce aux autres thèmes de recherche auxquels je m'étais consacrée, en particulier celui de la vieillesse des acteurs.

À présent que ces deux ouvrages sont derrière moi, il me paraît évident que l'un des points de jonction essentiels entre pantomime et contorsion, c'est la diversité des montages signifiants entre visage et corps, question esthétique mais aussi anthropologique, en ce qu'elle touche à l'arrangement des corps, du corps en soi, des corps les uns par rapport aux autres, et dans l'espace. Très tardivement, et après avoir achevé *Contorsion, renversements de perspectives*, j'ai découvert le chapitre « Année zéro – visagéité » de *Mille plateaux*. Deleuze et Guattari y explorent la question du visage comme paysage, mais aussi les incompatibilités et les emboîtements entre visage et corps, dans un discours imprégné de visions cinématographiques :

Nous pouvons alors proposer la distinction suivante : le visage fait partie d'un système surface-trous, surface trouée. Mais ce système ne doit surtout pas être confondu avec le système volume-cavité, propre au corps (proprioceptif). La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface : traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte, même s'il s'applique et s'enroule sur un volume, même s'il entoure et borde des cavités qui n'existent plus que comme trous. Même humaine, la tête n'est pas forcément un visage. Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage. Autant dire que la tête, tous les éléments volume-cavité de la tête, doivent être visagéifiés. Ils le seront par l'écran troué, par le mur blanc-trou noir, la machine abstraite qui va produire du visage. Mais l'opération ne s'arrête pas là : la tête et ses éléments ne seront pas visagéifiés sans que le corps tout entier ne puisse l'être, ne soit amené à l'être, dans un processus inévitable. La bouche et le nez, et d'abord les yeux, ne deviennent pas une surface trouée sans appeler tous les autres volumes et toutes les autres cavités du corps. Opération digne du Dr Moreau : horrible et splendide. La main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied sont visagéifiés.¹

Barrault a souvent considéré le mime corporel, né du jeu masqué, comme une projection sur l'intégralité du corps des qualités du visage. Son travail avec Decroux, dans les années 1930 à l'Atelier, l'a marqué : « Depuis cette époque, [écrit-il] mon corps est devenu un visage. Je regarde avec les seins. Je respire au niveau de nombril et ma bouche est à mon sexe. Si je devais représenter cette impression en peinture, je choisirais le tableau de Magritte intitulé, je

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 208-209.

crois, *Le Viol*. »¹ Du reste, ce déplacement n'est pas à sens unique chez lui. Il propose aussi l'opération inverse, et considère aussi bien le visage comme « la réduction du corps tout entier. La bouche est le ventre, les yeux sont le cœur. »² À l'opposé, la quête de Decroux se fera toujours dans la même direction, et sans retour en arrière. C'est le corps qui mérite d'être étudié en gros plan :

Le mime dramatique que je pratique et que je préconise, nous l'appelons aussi « mime corporel ». Je me sers de mon corps comme le danseur et je m'oppose à l'ancienne pantomime qui mettait au premier plan le visage et les mains. Il est bien évident que l'ancien mime avait un corps et qu'il s'en servait, mais c'est une chose incroyable que lorsque nous voyons les dessins d'anciens mimes, ceux-ci représentent toujours leurs visages, ou leurs mains. Il est tout aussi évident que nous avons un visage, des mains et des bras, mais que nous mettons au premier plan du corps, le gros du corps. C'est une grande différence.³

Aux yeux de Decroux, il n'y a « pas plus obscène que le visage », et « les mouvements du corps n'arriveront jamais à avoir l'obscénité d'un visage »⁴. Deleuze et Guattari partagent une répulsion similaire, qu'ils attribuent au macabre plus qu'à l'obscène :

Visage, quelle horreur, il est naturellement paysage lunaire, avec ses pores, ses méplats, ses mats, ses brillants, ses blancheurs et ses trous : il n'y a pas besoin d'en faire un gros plan pour le rendre inhumain, il est gros plan naturellement, et naturellement inhumain, monstrueuse cagoule.⁵

L'expression « paysage lunaire », en relation avec la notion de visage « ses blancheurs et ses trous », faire surgir inmanquablement l'image de Pierrot, mentionné du reste dès le début du chapitre de *Mille plateaux*⁶. Il est cet être qui n'est ni os ni chair, ni vivant ni mort, ni soi-même ni un autre. Il est le visage par excellence. Si les pratiques de la pantomime ont infiniment varié dans leurs formes (Deburau était acrobate, Colette jouait sein nu, Cocteau et Prampolini proposaient des formes masquées), dire « pantomime », c'est éveiller le spectre de Pierrot, et avec lui, l'image du visage comme page blanche ou grimace, ou plutôt comme alternance entre ces deux pôles.

¹ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Seuil, Paris, 1972, p. 73.

² Jean-Louis Barrault, *Comme je le pense*, Gallimard, 1975, p. 63.

³ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », propos recueillis par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, et mis en forme par Patrick Pezin dans Patrick Pezin (sld), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*, L'Entretiens éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op. cit., p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 205.



« Picasso dirige et interprète son premier film », *L'Écran français*, n° 276, 23 octobre 1950, Archives de la Cinémathèque française.

Retranscription de la légende au bas de la photo des jambes-corps

« Ces jambes, il les a métamorphosées par quelques traits de pinceau, en deux curieux jumeaux, des poupons nus et gras qui ressemblent à Guillaume Apollinaire et s'agitent bizarrement ».

L'histoire du jeu corporel à partir du XX^e siècle a consisté en des désinvestissements et des réinvestissements de divers territoires du corps, en réaction avec cette surexpressivité obscène, macabre, gênante du visage, clichéifiée dans les traits de Pierrot. De nouveaux montages corporels ont été inventés, qui consistaient à travailler le corps dans sa globalité, mais aussi dans ses localités signifiantes. Cette exploration ne s'est pas cantonnée aux arts de la scène. En témoigne l'exemple des jambes-tronc dessinées par Picasso pour son film tourné en 1950, film malheureusement perdu, et dont ne subsistent que quelques photographies de tournage, que j'ai découvertes, pour ma part, en juillet 2019, dans l'exposition « Quand Fellini rêvait de Picasso » à la Cinémathèque française.

Un an auparavant, en 2018, je m'étais mise, lors d'ateliers avec David Noir, à explorer la possibilité de faire naître des visages sur mon corps, en m'appuyant sur le relief des articulations (genou, coude, épaule) ou la rondeur de la chair (ventre, sein, joue, menton). J'utilisais principalement pour cela des autocollants d'yeux en relief, de bouches et/ou de nez. Le rendez-vous régulier de « Show your frasq » m'a offert l'occasion de présenter ces explorations en public. Le Générateur est un « lieu d'art et de performances » créé en 2006 par Anne Dreyfus à Gentilly en banlieue parisienne. Jusqu'en 2017, y était organisé un Festival nommé « Frasq », qu'Anne Dreyfus a souhaité repenser dans le cadre d'une programmation plus légère en termes techniques et financiers, mais aussi plus ouverte. David

Noir, qui est artiste associé au Générateur, a proposé de s'inspirer d'une source plus « variété » et « music-hall », qui était le Sacha Show, émission télévisée des années 1960 (1963-71), présentée par Sacha Distel et conçue par Maritie et Gilbert Carpentier. Le principe était de créer en peu de temps une forme performative, jouée, dansée, sonore, visuelle, née de la présence de plusieurs artistes appelés à cohabiter dans l'espace d'une soirée. La toute première édition de Show your Frasnq, le 24 mars 2018, était présentée par un acteur, Adrien Solis, qui jouait le rôle d'intercesseur entre les performances, à la manière d'un présentateur de variétés. Puis, le choix a été fait de ne pas pré-organiser le déroulement de la soirée, et de laisser les performeurs choisir le moment qu'ils estimaient propice pour intervenir, ou réaliser des actions parallèles, voire continues, sur les deux heures de la soirée. Les rendez-vous avaient lieu à peu près tous les deux mois. J'y assistais parfois en tant que spectatrice.

Le 15 décembre 2018, j'ai fait partie de la trentaine d'artistes présents, avec une performance nommée « Foire de France ». J'avais sélectionné quatre personnages que j'arborais, soit assise sous une petite tente, soit en déambulant dans la salle : sur le genou se trouvait Papy Michel le héros fatigué (inspiré par nos anciens combattants et révolutionnaires, 1968 y compris), sur le coude Sorcoude la criminelle du quotidien (inspirée de l'ouvrage *Présumées coupables*, anthologie de procès-verbaux d'interrogatoires de femmes, de Jeanne d'Arc à Arletty¹), sous l'aisselle Mamadou l'étranger familial (inspiré par le fait divers de Mamadou Gassama, mineur isolé sans-papier malien qui avait sauvé un enfant d'une chute en escaladant la façade d'un immeuble en 2018), et sur le sein Morveuse, que j'identifiais à l'enfance fantôme. Lors des éditions suivantes, j'ai repris le procédé de l'apparition des visages sur divers endroits du corps : en proposant aux spectateurs de les faire naître sur leur propre corps pour ressusciter un être cher perdu (« Bonimenteuse » 9 février 2019), en me faisant dessiner des personnages sur une table d'opération (« Ecllosion » 11 mai 2019). Le 29 juin, j'ai maquillé à vue mon visage en noir, pour faire ressortir le menton, devenu un petit être grimaçant qui déclamait des mots de théâtre (monologue d'Hermione dans *Andromaque*, extraits de *Pas moi* de Beckett). Pour qu'on le voie sous le bon angle, j'ai fait des mouvements de reptation au sol et ne me suis pas levée de la soirée.

¹ Claude Gauvard, Fanny Bugnon, Julie Doyon, Pierre Fournié, [et al.], (sld), *Présumées coupables : les grands procès faits aux femmes*, livre publié à l'occasion de l'exposition *Présumées coupables* présentée aux Archives nationales de novembre 2016 à mars 2017, Paris, L'Iconoclaste, Archives nationales, 2016.



Photo d'atelier prise par David Noir
novembre 2018



« To the absent friends », hommage à Frida Kahlo
Zoom your Frasq 5, 25 avril 2020,
performance en ligne pendant le confinement



Le monde à l'envers, performance à Show your Frasq, Générateur, Gentilly, 29 juin 2019.

L'année suivante, en 2020, pendant le confinement, Deed Julius a proposé que nous fassions des performances en ligne. Il y a eu, parmi les participants réguliers ou occasionnels à Show your Frasnq un vif débat numérique sur la dématérialisation de tous les arts : expositions virtuelles dans les musées, captations vidéo de spectacles, etc. Certains ont rejeté la proposition. D'autres ont choisi de mettre en place un rendez-vous par semaine, tous les samedis soirs, où chacun performait depuis chez soi, via l'outil de visioconférence Zoom. Les spectateurs pouvaient nous regarder, soit en gros plan, soit dans des petites cases qui ressemblaient un peu à la mosaïque de la façade de *Playtime*, de Tati. J'ai fait quelques interventions dont le principe conducteur était celui de la « suspension » et de la mise à 180° de l'image. Dans celle que j'estime la plus aboutie, « To the absent friends », j'avais choisi de rendre hommage à des acteurs et à des artistes iconiques en collant leur image à des endroits spécifiques de mon corps : les jambes de Pierre Molinier, les seins de Josephine Baker, les épaules de Marlon Brando, la bouche de Jeanne Moreau, les sourcils de Frida Kahlo. J'alternais avec une pancarte chevalet, où était reproduite une citation de ces artistes :

« Il est fort probable que je ne mourrai pas seul, mais avec mes jambes, qui sont un si grand moi-même. » (Pierre Molinier)

Hommage à ses jambes (en collant des photos de lui sur une jambe, l'autre vêtue d'un bas).

« Vivre, c'est danser.

J'aimerais mourir à bout de souffle, épuisée, à la fin d'une danse ou d'un refrain. »

(Joséphine Baker)

Hommage à ses seins, en collant des photos d'elle sur un sein, et en faisant grimacer et sautiller ce sein en rythme

« On se dirige soi-même dans la plupart des films, de toute façon ». (Marlon Brando)

Hommage à ses épaules, en collant son buste sur mes épaules, et en tapotant mon épaule (écho de la scène où il pleure dans Un Tramway nommé désir)

« J'ai décidé que mon verre serait toujours à moitié plein » (Jeanne Moreau)

Hommage à ses lèvres, en collant son visage sur mon menton et en le montrant à l'envers, qui faisait comme une barbe

« J'ai commencé à me peindre moi-même, parce qu'il n'y avait personne d'autre, ni rien d'autre autour de moi. »

« A quoi bon des pieds, si j'ai des ailes pour voler ? » (Frida Kahlo)

Hommage à son regard, en collant un de ses autoportraits sur mon front

Quand j'ai commencé à faire ces performances, je n'avais pas conscience de tout ce qu'elles devaient à mes souvenirs de spectatrice, ni à mon parcours de chercheuse. J'étais surtout dans une nécessité qui aurait pu se résumer par l'injonction « Jouons, sinon nous sommes perdus », pour reprendre en les remodelant les mots de Pina Bausch¹.

¹ « Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus », citation liminaire du film *Pina*, réalisé par Wim Wenders, en 2011.

Ce n'est que progressivement, et souvent après-coup, que j'ai mis en relation mes actions avec le travail de déplacement des masques sur le corps du Théâtre du Mouvement, et notamment avec la séquence que Claire Heggen a inscrite à son répertoire, celle de « mère-enfant », où elle figure une mère interrompue dans sa tâche de couture par un enfant agité. Cette séquence, que j'ai vue à plusieurs reprises (dans *Le Chemin se fait en marchant*, dans la conférence sur le masque neutre), s'est imprimée dans ma mémoire consciente-inconsciente-actante. J'ai repensé aussi à la dernière séquence du spectacle *Intérieur nuit*, de Jean-Baptiste André, que j'ai vu trois fois : grâce à sa souplesse, il vidéo-projette en grand ses jambes et ses mains, qui dansent un savant ballet. Puis, jouant d'une main et d'un pied, il convoque l'image de pattes d'oiseau, car il s'agit bien, dans cet espace vide, de « faire son nid ». Corps local pour une quête de lieu.

Il y avait dans mes performances un jeu entre ce que Claire Heggen nomme le « corps local » et le « corps global » :

Dans le corps global, ce dernier est mis en jeu en entier et doit être envisagé comme tel par le spectateur. Le corps local consiste en l'isolation dans son ensemble d'un segment, ou d'une zone plus finement limitée.

Le dialogue entre globalité et localité produit de la théâtralité pour le spectateur. L'acteur, maître du regard, joue avec le regard du spectateur et le conduit d'un endroit à l'autre de son corps, focalisant sur une localité ou ré-ouvrant sur la totalité du corps en jeu.¹

Je prends mes mises en jeu pour ce qu'elles sont : des tentatives, des explorations, avec leur part de ratés et de maladresses. Il m'aurait néanmoins semblé fallacieux de ne pas en faire état, tant cet « à-côté » de la recherche vit en intelligence et en résonance avec mon parcours de chercheuse. Si, par exemple, je m'étais contentée d'avoir face au théâtre une posture conditionnée exclusivement par les archives, ou même par le spectacle vu depuis la salle, j'aurais sans doute eu une approche plus téléologique du fait théâtral. C'est celle que je constate, parfois, chez certains étudiants, ou même chez certains collègues de littérature, et qui se résume par la question-tarte-à-la-crème, encore audible maintes fois dans les rencontres publiques : « Mais quel est donc votre message ? »

¹ Claire Heggen, « Abécédaire en chantier », dans Claire Heggen et Yves Marc, *Théâtre du Mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 363.



Claire Heggen et Yves Marc
Théâtre du mouvement, *Tant que la tête est sur le cou*, 1978
© Anne Nordmann



Capture d'écran de la captation de *Intérieur Nuit*, 2004, Fonds So mim
Conception et interprétation Jean-Baptiste André.

En performant, j'ai compris à quel point des sens se créent dans l'instant du jeu, et parfois même, beaucoup plus tard, lorsqu'on repense au spectacle, lorsqu'on en voit une photo, ou lorsque quelqu'un vous en parle. Rien ne se conditionne ou ne se décide à l'avance, et ce qui s'est décidé finit par dériver de manière imprévue (c'est la « dérive des signes » si justement formulée par Dort). Ce « malgré soi », les artistes en parlent très souvent lors des rencontres au bord du plateau ou des entretiens.

Le 10 novembre 2010, j'avais organisé à l'université de Grenoble la journée d'étude *Le Vaudeville aujourd'hui*, à l'occasion du spectacle programmé à la MC93 *Du Mariage au divorce*, pièces courtes de Feydeau mises en scène par Alain Françon. Une étudiante de Master a demandé à Françon s'il y avait une dimension politique chez Feydeau, et si oui, de quel ordre ? Question piège. Françon a alors convoqué le souvenir de sa mise en scène de *L'Hôtel du Libre-échange*, en 2007, où Clovis Cornillac jouait le rôle de Pinglet. À mesure que le spectacle était représenté en public, s'était dégagée une similitude entre le rythme effréné de la pièce et l'agitation fébrile de Nicolas Sarkozy, récemment élu Président. Ce climat sarkozyste n'était absolument pas dans ses intentions de mise en scène, mais il constatait qu'il était perceptible, et que certains spectateurs le remarquaient, comme lui. À la réflexion, je me suis dit que je l'avais, moi aussi, perçu en voyant le spectacle, mais que je n'aurais pas forcément pu le formuler sur le coup. Parfois le jeu des acteurs, en résonance avec leur époque et avec les réactions du public, déploie de nouvelles pistes, qui sans être volontaires, touchent juste. C'est ce « malgré soi » qu'on ne peut, me semble-t-il, saisir que dans l'exercice régulier du jeu. La tournure que prend un spectacle à mesure qu'il se joue, et même après qu'on a arrêté de le jouer, ne peut se décrire exclusivement par le prisme des volontés affichées par la mise en scène. Il y a dans le jeu une dimension intuitive et une porosité inattendue avec le temps présent, qui n'est pas tout, mais qu'il s'agit d'accueillir, et de formuler, aussi délicatement et justement que possible. Faire l'impasse sur cette dimension de l'art théâtral, qui touche à la question anthropologique, serait transformer un art vivant en statue de sel.

II. CADRES, PARCOURS ET TERRAINS DE RECHERCHE

J'ai parlé jusqu'ici de ce qui conditionne ma recherche et de ce qui la nourrit. J'espère ne pas l'avoir fait de manière trop personnelle. Mon dessein était de pointer, dans mon parcours, certaines valeurs, certaines attitudes, certains pôles d'attention qui fondent mon attachement aux études théâtrales et que j'estime partageables et partagés par de nombreux collègues. Si j'ai souvent fait appel, dans mes lectures ou dans mes méthodes, à d'autres sciences humaines, c'est bien en études théâtrales que je me *re-connaiss*, sans renier l'apport structurant qu'a été pour moi le passage par les lettres modernes. Or, parce que cette « discipline » est encore jeune, il se trouve qu'elle a emprunté, et continue de le faire, à d'autres. En lisant la définition que donnait Denis Bablet de la « théâtrologie » en 1980, et bien que le néologisme demeure barbare à mes oreilles, j'ai constaté que les pratiques de recherche qu'il décrivait m'étaient, en revanche, extrêmement familières : « une approche du théâtre considéré comme un phénomène global, dont l'étude réclame le recours à des méthodes qui relèvent de l'histoire, de l'analyse littéraire et esthétique, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique et de l'anthropologie »¹. Tout le long de mon parcours de recherches, j'ai été amenée, moi aussi, à fureter dans ces disciplines connexes : dans l'histoire du corps pour penser la pantomime et la contorsion ; dans l'analyse littéraire et la linguistique pour explorer la dimension orale de procédés comme la répétition-variation ou bien la didascalie en focalisation interne ; dans la sociologie et dans l'anthropologie pour éclairer la question des représentations scéniques des âges de la vie ; dans la psychanalyse lorsqu'il s'est agi d'examiner les attitudes que réclame le fait de jouer Feydeau. Paradoxalement, l'une des principales caractéristiques des études théâtrales est sans doute leur capacité à penser en dialogue avec de nombreuses autres disciplines des sciences humaines. Or, cette « caractéristique » est assez peu distinctive, puisqu'elle est partagée par de nombreuses autres disciplines qu'il m'a été donné de fréquenter, dans des groupes de recherches, des séminaires ou des colloques : on pourrait dire la même chose de la philosophie ou des lettres modernes. Gageons qu'il s'agit donc plus d'une aptitude partagée.

¹ Denis Bablet (rapport d'activité du GR 27, 1980), cité par Béatrice Picon-Vallin, citation reprise et commentée Catherine Brun, JeanYves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Conclusion : une histoire ample et inachevée, un récit opérant », in Catherine Brun, JeanYves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France, XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 351 et p. 386-387.

1. D'un laboratoire à l'autre : penser en dialogue

J'ai connu, en vingt ans de recherches, trois laboratoires aux identités et aux pratiques assez diverses, et qui m'ont tous trois marquée. Cette expérience m'apparaît aujourd'hui comme suffisamment riche pour pouvoir accompagner des doctorants dans les us et coutumes de la recherche en études théâtrales.

Je suis entrée au Groupe de Recherches sur la Poétique du Drame moderne et contemporain en 2000, dès mon DEA à l'invitation de Jean-Pierre Sarrazac qui dirigeait mes travaux¹. C'était à l'époque une « jeune équipe d'accueil », dépendante de l'IRET, codirigée par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert, qui l'avaient créée. Bientôt, la vie de laboratoire, mais aussi le monitorat m'ont amenée à faire la connaissance d'autres doctorantes. Beaucoup sont devenues des collègues et/ou des amies : Alice Folco, Marion Chénétier, Céline Hersant, Séverine Ruset, Julie Sermon, Marie-Aude Hemmerlé, Marie-Isabelle Boula de Mareuil, Françoise Heulot-Petit, Sandrine Le Pors, Armelle Talbot. Rétrospectivement, je mesure la chance que j'avais, à l'époque, de faire partie d'un laboratoire aussi spécialisé, exclusivement consacré au théâtre contemporain, dont les participants étaient pourtant assez nombreux pour assurer une diversité de points de vue à nos débats collectifs. Bien que l'objet désigné de nos débats ait été le drame, la vie théâtrale était très souvent évoquée dans nos séances des séminaires, qui devenait une caisse de résonance dramaturgique des spectacles de l'année, dont les partis pris et les inventions étaient aussitôt commentés, mis en perspective les uns avec les autres et dans l'histoire du théâtre depuis le XIX^e siècle. L'originalité de ce groupe de recherches tenait aussi au fait qu'il avait une ligne problématique forte, contrairement à la majorité des laboratoires, qui sont des regroupements disciplinaires ou interdisciplinaires aux programmes et aux thèmes fédérateurs, les plus larges possibles pour que chacun s'y retrouve. Cette ligne reposait sur des références théoriques fondatrices, principalement les réflexions dramaturgiques de Bernard Dort et *Théories du drame moderne* de Peter Szondi. Jean-Pierre Sarrazac se référait fréquemment à Szondi, tout en nuancant ce qu'il estimait être sa dimension téléologique, à savoir le fait de considérer l'œuvre de Brecht comme une fin, et un dépassement dialectique du dramatique et de l'épique. Nous avons tous lu *Théories du drame moderne*. Plus tard, j'ai su que cette référence commune nous valait, de la part d'autres chercheurs en études théâtrales, le sobriquet de « la clique ». L'avantage de ces allégeances à des textes théoriques de penseurs décédés est que nous n'étions pas figés autour d'un mandarin-titan qui nous aurait imposé sa

¹ Je reviens sur ce point dans le document IV, p. 2, et pour éviter les redites, n'en dis pas plus ici.

voix. Il y avait bel et bien dialogue, et parfois virulent, autour de certaines notions, notamment celle de « crise » du drame, longtemps adoptée comme un concept productif, et fortement remise en question au début des années 2000.

Dans ce cadre, il m'arrivait de me sentir tantôt poisson dans l'eau lorsque nous nous arrêtions sur l'actualité théâtrale, tantôt brebis galeuse dans la mesure où j'étais la seule dont la thèse ne portait pas principalement sur la dramaturgie. La dramaturgie y était néanmoins présente : j'étudiais les textes pantomimiques, si bien que j'avais pu proposer, dès ma deuxième année de thèse, une intervention au colloque *Dialoguer, un nouveau partage des voix* codirigé par Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac. Elle s'intitulait « Dialogues de muets (dialogue et dialogisme dans la pantomime fine de siècle) », et je tentais d'appréhender mon corpus de livrets de pantomimes, notamment ceux dont les gestes étaient transcrits sous forme de dialogue muet, avec les outils théoriques de Szondi et de Bakhtine. Je n'ai pas choisi d'inclure cet article dans le recueil de travaux parce que la dimension artificielle de ma démarche m'y paraît à présent trop frappante. Cet article m'a néanmoins permis de mieux comprendre un certain nombre d'éléments de l'ordre de la focalisation interne dans les textes pantomimiques, analyses que j'ai pu faire de manière plus juste dans ma thèse en m'appuyant sur l'ouvrage de Sanda Golopentia et Monique Martinez Thomas *Voir les didascalies*. Les textes dont je parlais, personne ne les avait lus, contrairement à ceux que mes collègues doctorantes, pour la plupart, étudiaient (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Sarah Kane, Martin Crimp, Jon Fosse, etc.). Jean-Pierre Sarrazac m'encourageait fortement, ce dont je lui suis encore très reconnaissante. Mais, si nous partagions l'intérêt pour une période du théâtre – la fin de siècle – mes travaux ne s'inscrivaient pas directement dans la continuité des siens. L'une des seules critiques qu'il ait émises à l'égard de mon travail, lors d'un entretien privé, était que « parfois l'histoire l'emportait sur l'esthétique ». Le sort en était donc jeté : j'étais donc déjà historienne dans ma lecture, minutieuse et systématique, du fichier thématique « Pantomime » du fonds Rondel à la Bibliothèque nationale, et dans ma quête acharnée des sources premières.

Un point extrêmement positif du Groupe sur la Poétique du drame moderne et contemporain était le fait que nous pratiquions très volontiers et très souvent l'écriture à deux, voire plus : en témoignent l'article « Hors les mots : Artaud »¹, écrit à cinq autrices, et l'ouvrage *Graphies en scène* – qui n'est pas un recueil d'articles, mais bien un ouvrage à vingt-sept voix, relues, modifiées, fondues ensemble. J'ai, quant à moi, écrit des articles avec

¹ Article 20, p. 173-177 du document III.

Sandrine Le Pors, Marion Chénétier, Marie-Isabelle Boula de Mareuil, Céline Hersant. J'ai compris plus tard qu'en sciences humaines, ce n'était pas une pratique courante. C'est dommage car l'écriture solitaire de la thèse peut être, à la longue, pesante, lorsqu'on n'a pas ce contrepoint de l'écriture à plusieurs. C'est une démarche très productive, que je conseillerai à tout.e doctorant.e. Nous étions, en outre, présentes à toutes les étapes de la chaîne de recherche : séminaires, organisation de manifestations scientifiques, interventions dans les colloques, écriture d'articles, relectures et corrections. Il y avait, entre nous, non une émulation (le temps de concours viendrait plus tard), mais une véritable ébullition-stimulation, des échanges intellectuels, des enthousiasmes et des joies partagées de spectatrices, ainsi que des conseils pratiques. Je crois bien que la première personne qui m'ait recommandé de m'abonner à la liste de diffusion *Dramatica* et de proposer des interventions dans des colloques n'était pas mon directeur, mais Céline Hersant. J'ai d'ailleurs suivi ce conseil dès ma première année de thèse. Lorsque je mesure aujourd'hui le chemin parcouru en dix ans, je constate aussi que ce groupe était extrêmement productif : *Poétique du drame moderne et contemporaine : lexique d'une recherche* (2001)¹, *Dialoguer, un nouveau partage des voix* (2005), *Nouveaux territoires du dialogue* (2005), *La Réinvention du drame* (2007), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique* (2008)², *Graphies en scène* (2011). En parallèle, et souvent à l'invitation des Professeurs et des Maitres de conférences du groupe, je publiais des articles dans *Registres* (grâce à Catherine Naugrette et à Joseph Danan), dans *Théâtre(s) en Bretagne* (grâce à Marco Consolini). Lorsque j'ai présenté mon dossier au CNU à l'issue de ma thèse, j'avais écrit une quinzaine d'articles, bien plus que les deux requis comme seuil minimal pour être qualifiée. De surcroît, mes articles ne portaient pas exclusivement sur mon sujet de thèse. Beaucoup étaient en prise avec le théâtre contemporain.

En 2009, j'ai été nommée à l'université de Grenoble III et au sein du Groupe de recherches sur la crise de la représentation, lui-même rattaché à TRAVERSES 19-21, laboratoire qui rassemblait majoritairement des chercheurs en littérature moderne, et quelques

¹ Je n'ai pas publié dedans, mais lorsque j'étais en DEA, je suivais toutes les discussions préparatoires à cet ouvrage.

² Je n'ai pas fait d'intervention à ce colloque, mais je l'ai coorganisé (sur le plan matériel, plus que scientifique) et j'ai assuré la relecture détaillée des articles à paraître. Jean-Pierre Sarrazac m'avait aussi confié la tâche d'interroger François Berreur, dont je connaissais bon nombre de mises en scène, vues en Avignon ou à Théâtre Ouvert, mais dont j'ignorais l'humeur ombrageuse. J'ai un souvenir cuisant de la manière dont il s'est offusqué dès ma première question, qu'il estimait trop compliquée, après quoi il m'a battu froid durant tout l'entretien public au Théâtre de la Colline. J'en ai retenu la leçon qu'il faut toujours commencer un entretien avec une question très simple, et que l'accordage du dialogue compte plus, en tous les cas au début d'une rencontre, que le contenu des dires. Plus tard, j'ai découvert que cet entretien avait été publié, expurgé des remarques désobligeantes de l'artiste à mon égard, et retranscrit par Marie Delaby. « De l'infiniment grand à l'infiniment petit, entretien avec François Berreur », *Europe*, revue littéraire mensuelle, n°969-970, janvier-février 2010, p. 115-119.

chercheurs en arts du spectacle (Marie Bernanoce, Luc Boucris, Alice Folco en théâtre, et Didier Coureau en cinéma). Il y avait des affinités théoriques très fortes entre Poétique du drame moderne et contemporain, où la question de la « crise du drame » avait été maintes fois évoquée, et ce groupe de recherches sur la crise de la représentation. D'ailleurs, pratiquement toutes les nouvelles recrues des années suivantes sont venues de Paris III : Séverine Ruset en même temps que moi, puis Julie Valero, et ensuite Pauline Bouchet. Nos références et nos pratiques, déjà bien confirmées, auraient pu ou dû faciliter des projets collectifs. Cela n'a néanmoins pas été le cas. Nous arrivions parfois à travailler à deux sur un projet ou à faire écrire nos collègues dans nos ouvrages collectifs, mais nos collaborations restaient limitées. Nous nous réunissions deux ou trois fois par an pour parler répartition des budgets. Le temps des séminaires où tout le monde parlait le même langage, dans une excitation de banquet, était fini. À l'exception de la journée d'étude « Éclairer le geste scénique » que j'ai coorganisée avec Gretchen Schiller le 26 novembre 2015, je me suis quant à moi tournée vers des collaborations extérieures : je pense notamment à Violaine Heyraud, maître de conférences en littérature moderne à Paris III, spécialiste de la dramaturgie de Feydeau, avec qui nous avons travaillé cinq ans sur le volume *Le Vaudeville à la scène*.

Le 1^{er} janvier 2016, les trois universités grenobloises ont fusionné, ce qui a eu des conséquences importantes sur le plan financier (redistribution des budgets), humain (réaffectations des personnels et souffrance au travail constatée un an et demi plus tard), et scientifique. Dès 2014, dans la perspective de cette future fusion, notre laboratoire (TRAVERSES 19-21) avait été fortement incité à fusionner avec d'autres – ceux des lettres classiques, le Centre de recherche sur l'Imaginaire, et celui des socio-anthropologues, afin d'atteindre une taille comparable aux laboratoires des sciences dures de l'ex-Grenoble I. Cette fusion a eu lieu 2015 et a abouti à LITT&ARTS, qui compte aujourd'hui plus de 70 chercheurs permanents. Puis la course au gros laboratoire s'est convertie en course à l'UMRisation, si bien que pendant deux ans, les questions scientifiques sont passées au second plan par rapport aux questions administratives et politiques. Pour ma part, je n'ai pas été une cheville ouvrière de la fusion ni de l'UMRisation : j'étais alors impliquée fortement dans des responsabilités au niveau de formations (directrice des études puis codirectrice de département). Je me retrouvais difficilement dans les longs textes de synthèse qui devaient nous amener à travailler ensemble et qui étaient assez thématiques et broussailleux. Je me souviens, par exemple, avoir un peu bataillé avec mon collègue Professeur en cinéma Didier Coureau – avec lequel je m'entendais très bien par ailleurs, quand il était question de pédagogie – pour que, dans le texte de présentation de l'axe dans lequel nous étions censés

nous inscrire « Pratiques créatives : textes écrans scènes », soit mentionné le terme « geste » pour que je puisse m’y reconnaître, tout comme mes collègues en danse. En 2016, j’ai été élue pour diriger cet axe sur les pratiques créatives. J’avais écrit dans ma profession de foi la phrase suivante : « En tant que chercheuse, je n’ai sans doute pas bien saisi, sur le moment, tout ce qui se jouait dans la fondation de LITT&ARTS ; mais j’ai pu constater, après-coup, que la principale qualité de cette UMR a été d’élargir le cercle des chercheurs et des disciplines qui m’environnaient – le cercle des connaissances, à tous les sens du terme. » J’avais, en effet, espéré que l’arrivée parmi nous des socio-anthropologues allaient nous permettre de travailler ensemble. Ce souhait ne s’est réalisé qu’en partie : Florent Gaudez a accepté de s’associer au projet « AGIT – archives du geste et de l’interprétation théâtrale », mais nous n’avons pu nous rencontrer que deux fois. Les questions théâtrales l’intéressaient assez peu : il m’a renvoyé vers ses docteurs et doctorants, dont l’une travaillait sur Maguy Marin. Finalement, elle n’a pas participé au colloque *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, alors que *May B* faisait partie des spectacles qui à mon sens méritaient une étude de cas. Je me suis tournée alors vers mes connaissances en études théâtrales, et c’est Pascale Caemerbeke qui a accepté l’étude de ce spectacle, qui faisait partie de son corpus de thèse, soutenue en 2013, *La Chair du théâtre : les normes corporelles de l’acteur de théâtre, 1970-2012*. La fusion et l’UMRisation ont engendré une autre déception : on nous avait promis une croissance de nos budgets. C’est l’inverse qui s’est produit. Lorsque j’ai été responsable de l’axe « Pratiques créatives », nous avons passé sept heures de réunion (après-midi mémorable) à tailler dans toutes les demandes budgétaires, réunion qui ressemblait plus un sommet diplomatique qu’à une concertation scientifique. Le choix qui a été fait, et avec lequel je n’étais pas d’accord, était d’éliminer tous les événements scientifiques (y compris l’invitation d’un collègue pour un séminaire) qui n’étaient pas explicitement inscrits dans un « projet ». Or, ces projets avaient, pour certains, déjà été financés par des appels à projets. On ne prêtait plus qu’aux riches. Tout ceci a abouti à un résultat vicié par rapport à la logique même du « projet » censé fédérer les énergies : chaque chercheur s’est mis à mener « son projet », pour avoir sa ligne budgétaire, et ce projet était très rarement construit en collaboration avec d’autres. Tout ce que faisait ce chercheur était affiché comme étant rattaché à ce « projet » (déplacements, publications, etc.) : or ce n’était pas toujours le cas. L’expression « nerf de la guerre » revenait dans toutes nos discussions. Peut-être n’est-ce pas le lieu, ici, d’évoquer toute cette cuisine interne, mais la façon de faire de la recherche et de la diffuser me paraît indissociable de ces questions d’organisation et de financement.

En septembre 2017, j'ai été nommée à l'université de Lille où j'ai intégré le Centre de recherche sur les arts contemporains. Créé en 1996 avec le statut de « jeune équipe », il est devenu « équipe d'accueil » en 2002, et c'est désormais une « Unité labellisée de recherche » (2020) depuis la fusion des universités lilloises (2018). Il compte actuellement 23 chercheurs permanents, qui sont attachés à cinq disciplines artistiques : arts plastiques, études cinématographiques, études théâtrales, musicologie, et études en danse. Si être enseignante à l'université de Lille au Département Arts a parfois été très difficile, en raison du sous-encadrement, des politiques d'austérité et « d'années blanches » en matière de recrutement, je dois néanmoins reconnaître que du point de vue de la recherche, le CEAC est, pour moi, un petit Éden. Déjà, il comporte des locaux, certes de taille réduite, une quarantaine de mètres carrés¹. Mais il a une existence physique. Or, jusqu'à présent, tous les groupes de recherche auxquels j'appartenais étaient « hors-sol »². En ces temps de dématérialisation et de télétravail, où les entreprises envisagent, à la faveur de la crise sanitaire, de réduire leurs loyers, et sachant que l'immense majorité des chercheurs en sciences humaines, et plus encore en arts, travaillent chez eux ou en bibliothèque, je voudrais dire l'importance de ces lieux physiques pour penser en commun. Le lieu n'est pas tout. Il faut aussi prendre le temps. Le CEAC a un calendrier très régulier de conseils de laboratoires, qui se tiennent une fois par mois, et où tous les membres permanents sont conviés sans distinction de grade – y compris lorsqu'il s'agit de classer les demandes de contrats doctoraux. La régularité de ces réunions permet que tout ce qui fait la vie de la recherche soit abordé : non seulement les questions d'organisation, de statut, de budget, mais aussi les recherches en cours, les annonces de séminaires et les parutions d'ouvrage. Bien que les sujets scientifiques n'y soient pas traités de manière détaillée (les programmes de recherche ont, eux aussi, un calendrier de séminaires, de journées d'étude, de colloques), il arrive très souvent que des débats plus ou moins prévus s'animent, qui reflètent les questions vives de la recherche en arts. Ainsi, j'ai déjà assisté à quatre débats sur la recherche-crédation, deux prévus et deux impromptus. Jusqu'à présent, j'ai surtout participé aux séminaires de mes collègues en danse (Philippe Guisgand, Marie Glon et Laetitia Doat : programme « Dialogue entre art et recherche ») et en cinéma (Mélicca Gignac & Joséphine Jibokji & Jessie Martin « Imaginaires théoriques, le rôle de l'imagination dans les discours sur l'image »). Si je n'ai pas encore proposé de programme au sein du laboratoire (celui proposé par Véronique Perruchon, « Lumières du spectacle » est extrêmement

¹ Christian Hauer, notre Directeur, surnomme la « petite maison dans la prairie » ce bâtiment lilliputien qui est, concrètement, un préfabriqué, dont le charme tient surtout à la façon dont il est habité et investi.

² Ce n'est plus le cas de LITT&ARTS, qui a bénéficié des plans campus et a vu sortir de terre la Maison de la Création, mais je n'ai pas assisté à cet événement.

spécifique et je n'y participe en général qu'à titre de membre de comité scientifique), je me suis très aisément retrouvée dans les axes de recherches que nous avons élaborés en commun, au cours de trois grandes discussions pour le prochain quinquennal, en 2018-19. Et j'ai constaté avec plaisir que celui dans lequel je me retrouvais, « Gestes et corporéités », est dirigé par une maîtresse de conférences HDR en Arts plastiques spécialisée dans la performance (Anne Creissels) et une maîtresse de conférences en danse (Marie Glon). Cette interdisciplinarité m'est bénéfique. Elle me permet d'explorer sous un angle différent des questions que, réduites au seul périmètre du théâtre, j'avais le sentiment de ressasser (le jeu avec Anne Boissière, la performance avec Anne Creissels, la place du « je » dans la recherche avec Laetitia Doat...).

Avant de passer aux méthodes de recherches que j'ai adoptées, il me faut aussi mentionner que j'ai participé, lorsque les allers-retours à Grenoble ou Lille m'en laissaient la possibilité, au Groupe de Recherches interuniversitaires sur les Revues coorganisé par Marco Consolini, Sophie Lucet et Romain Piana (actif depuis 2011) et au Séminaire « Genre, histoire et historiographie » (actif depuis 2017), coordonné par Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié et Frédérick Duhautpas. Dans le premier, j'ai retrouvé le plaisir qu'il y a à se réunir entre spécialistes d'une même époque et d'un même art. J'ai aussi pris conscience que les recueils factices de défets de presse, qui m'avaient été si précieux durant mon travail doctoral sur la pantomime, induisaient sans doute une approche biaisée des revues (qui méritent d'être lues en intégralité, publicités comprises) et de la vie théâtrale d'une époque. J'y ai contribué par deux interventions, l'une sur *La Chimère* de Gaston Baty (1922-23), qui n'a pas donné lieu à publication, l'autre sur la place de l'image dans les *Cahiers Renaud-Barrault*¹, publiée dans la *Revue d'histoire du théâtre numérique* en 2015. En étudiant ces revues, je me suis aperçue que la revue a l'immense intérêt d'accueillir de l'hétérogène, aussi bien en matière de formes (textes éditoriaux, critiques, photos, dessins, publicités, encarts, etc.) qu'en matière de discours. La revue est l'espace du « et », et du côtoiement des contraires. Si on la considère du point de vue macrostructurel (et non au niveau des articles qu'elle contient), elle est alogique et foisonnante, comme la vie théâtrale d'une époque. Aussi est-elle le lieu privilégié pour saisir les contradictions d'un artiste, qui souvent affiche une ligne, mais qui en laisse filtrer une autre. Il en est ainsi de *La Chimère*, où transparaissent les aspirations contradictoires de Baty. Il y réclamait des fonds pour mener à bien son entreprise, tout en revendiquant son austérité (discours de désintéressement propre aux théâtres d'art). Il tentait de s'y faire un nom

¹ Article 9, p. 90-107 du document III.

de metteur en scène, tout en ménageant une place, restée secondaire, à ses « compagnons » (notamment Simon Gantillon). Quant aux *Cahiers Renaud-Barrault*, ils reflètent d'un côté l'éclectisme des goûts du metteur en scène Barrault et sa capacité à mettre en mouvement, autour de lui, tout un réseau d'écrivains, de peintres, d'intellectuels, de l'autre son oscillation constante entre théâtre d'art et théâtre commercial. La décennie 2010-2020 a coïncidé avec la numérisation intégrale, par la BnF, de la revue *Comoedia* (1907-1937), qui a fait l'objet d'une journée d'étude (2014) et d'un colloque (2015) de la part du GRIRT. Lors de mon étude sur la contorsion, j'ai constaté combien cette numérisation permettait une lecture lexicale très fructueuse : c'est en la faisant que j'ai compris l'évolution des usages des termes attribués aux artistes de la souplesse (du disloqué ou désossé au contorsionniste), et surtout, la mutation du regard critique et social sur ces pratiques. Je m'aperçois donc que le travail du GRIRT a fortement teinté mon travail de recherche. Ce n'est pas un hasard non plus si, cherchant des images contemporaines de « la garçonne » lors d'une résidence aux Archives du Nord, et ne trouvant rien de très pertinent dans les cartes postales, je me suis tournée rapidement vers les revues de mode. Le pli était pris.

Dans le cadre du séminaire de Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié et Frédéric Duhautpas, dont l'intitulé a évolué en deux ans (« Genre, création artistique et matrimoine » en 2017-2018, puis « Genre, histoire et historiographie », en 2019-20), deux éléments m'ont particulièrement nourrie : d'une part les choix épistémologiques proposés, qui ne ressemblaient pas à ceux que j'avais eu l'occasion de fréquenter jusque-là ; d'autre part l'ouverture méthodologique. Le 28 mars 2017, lors de la séance inaugurale de ce séminaire, ont été brassées de nombreuses pistes historiographiques : penser les liens entre « genres mineurs » et questions de genre au XIX^e siècle ; questionner la répartition des rôles entre les hommes-artistes et les femmes-pédagogues ; examiner l'existence d'un matrimoine gestuel et oral transmis dans des formes et des lieux qui n'ont pas été reconnus comme appartenant au domaine de l'art, mais plutôt rattachés à des formes de sociabilité (cafés-concerts, salons, cercles, etc.). Le parti pris méthodologique de ce séminaire, qui est de ne pas présenter les résultats d'une recherche achevée, mais de mettre l'accent sur les recherches en cours, m'a incitée à y faire deux interventions, l'une sur Jeanne Moreau, l'autre sur l'histoire de la contorsion. J'ai trouvé très stimulante la possibilité qui nous est offerte, dans ce cadre, de mettre en commun des questions auxquelles on estime ne pas avoir encore trouvé de questions probantes.

2. L'histoire et l'anthropologie au prisme des études théâtrales

Le 28 mars 2015, j'ai assisté à l'intervention de Marion Denizot dans le cadre du Séminaire « Approches plurielles du fait théâtral », coordonné par Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie Madeleine Mervant-Roux. Marion Denizot, analysant les intitulés de mémoires de Masters déposés à la Bibliothèque Gaston Baty de 1959 à 1998, y faisait le constat que l'histoire y prenait une place plus importante que ce qu'elle avait imaginé au départ (plus d'un tiers des mémoires déposés, entre 36% et 41%), mais que « l'histoire du temps présent » primait largement sur celle des périodes antérieures¹. Elle notait le « présentisme »² des études théâtrales, critique que j'avais déjà, maintes fois, entendue dans la bouche de Jean-Pierre Sarrazac au début des années 2000, lors des rencontres du groupe de recherches Poétique du drame moderne et contemporain. Ce présentisme se traduit par deux démarches courantes en études théâtrales. L'un des schémas récurrents de notre discipline³ est d'aborder l'histoire en la mettant en regard avec ses développements contemporains, dans une approche qui à certains égards peut sembler téléologique, et qui à d'autres est d'ordre généalogique. Le passé est examiné à l'aune du fait théâtral actuel. L'actualité théâtrale déclenche, en ce sens, des perspectives de recherche inédites sur les siècles précédents. L'autre procédé caractéristique relevé par Marion Denizot serait de sur-documenter l'histoire du temps présent, probablement (c'est l'hypothèse que j'ajoute) dans l'intention de laisser des traces de la vie théâtrale actuelle pour les générations futures.

¹ L'intervention a donné lieu à un article : Marion Denizot, « Les Études théâtrales et l'histoire. Vers un primat de l'histoire du temps présent », in Catherine Brun, JeanYves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France, XIX^e-XX^e siècles*, op. cit. p. 181-194.

² François Hartog définit en ces termes le présentisme : « L'approche présentiste est celle qui considère le passé en ayant en vue le présent, alors que l'historiciste met en avant le passé pour lui-même. » François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012 [éd. originale 2003], p. 278. Cette définition s'avère néanmoins instable à mesure que l'ouvrage avance. L'historien semble au final voir dans le « présentisme » une tendance générale, et pas seulement historiographique, à privilégier le présent sur tous les autres temps, passé et futur. La conclusion de l'ouvrage est empreinte de jugement moral. Il y évoque « un présent monstre. Il est à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat). » (*Ibid.*, p. 270).

³ Voir à ce sujet Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les Études théâtrales : objet ou discipline ». *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*, Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, juin 2006, Paris, France. hal-00446029

En retraçant la généalogie des études théâtrales à l'IET et au CNRS, Marie-Madeleine Mervant-Roux note certains traits distinctifs et repérables de la discipline depuis son émergence dans les années 1960 : la « choralité » pluridisciplinaire et la « transformation réciproque des disciplines par l'objet [théâtre] et de l'objet par les disciplines » (p. 21-22) ; le fait d'aborder le théâtre comme un art, un événement social et un phénomène de civilisation (p. 22) ; la référence constante au « théâtre » (qui est aussi une forme de résistance à l'absorption dans des appellations plus larges du type « arts vivants » ou « performance studies », p. 23-24).

Il m'apparaît, quant à moi, que les choix scientifiques des chercheurs en histoire du théâtre sont fortement inspirés des choix dramaturgiques qu'ont pu faire certains metteurs en scène à l'égard du répertoire. Il y a une forme de tropisme de la pensée scientifique en arts, qui emprunte volontiers à la pensée de certains artistes. S'il fallait citer deux façons d'aborder le passé qui polarisent et inspirent des démarches historiennes, je convoquerais volontiers Brecht et Vitez. Brecht, dans la lignée de Piscator, prône une attitude anti-patrimoniale à l'égard des « classiques » : « La fin conditionne le style... Et le pire que l'on puisse faire est de conserver une chose qui n'a plus d'utilité pour la seule beauté qu'elle a pu avoir dans le passé »¹, affirme-t-il. Il revendique un « vandalisme »² délibéré des œuvres classiques, à traiter comme un « matériau brut », ce qui permettrait de les « rendre utilisables »³. D'ailleurs, Brecht se réfère aux pratiques de la science, pour légitimer ce point de vue. Galilée n'est pas loin :

Cette attitude de déférence, les classiques l'ont payée cher. Par déférence on les a estropiés, et à force de les encenser, on leur a fait perdre leur éclat. Ils s'en seraient mieux sortis si l'on avait adopté à leur égard une attitude plus libre, celle que la science a prise face aux découvertes, y compris les grandes : elle n'a cessé de les corriger et les a même, à l'occasion, rejetées, non par esprit de contradiction, mais parce que cela répondait à une nécessité.⁴

Antoine Vitez se trouve aux antipodes de cette tentation de « corriger » le passé pour le mettre au service du présent. Son rapport aux classiques emprunte à l'archéologie, bien plus qu'aux sciences dures, lorsqu'il affirme que :

[I]es œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps.⁵

Et d'ajouter, un peu plus loin, au sujet de l'alexandrin, qu'il doit être éloigné de « l'in vraisemblable (oui, vraiment) banalité de la diction traditionnelle », et qu'il faut en sur-articuler les « petits mots, articles, conjonctions, pronoms, tout ce qui n'a *pas de sens* » :

Comme pour reconstituer un langage perdu, et en effet il est perdu, et notre reconstitution sera tout à fait imaginaire. Presque la même chose que l'original. Presque. Nous savons, bien sûr, que notre reconstitution est fautive, notre plaisir (à faire partager) est de montrer en tout cas au public l'art et l'artifice du poète, la différence d'avec la nature, et par conséquent, à une certaine profondeur, la nature.⁶

¹ Brecht, « Entretien sur les classiques », entretien avec Hebert Jhering sur Radio Cologne, 28 avril 1929, in Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édition sld Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, p. 164.

² *Ibid.*, p. 161-162.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Idem.*

⁵ Vitez, « Des classiques (I) [1976] », *Le Théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991, p. 189.

⁶ *Ibid.*, p. 190-191.

Là où Brecht s'applique à traquer les effets de miroirs éclairants passé-présent, Vitez fait saillir l'étrangeté, l'artifice et même, pourrait-on dire, l'exotisme des textes d'autrefois. L'un se positionne en militant politique, l'autre en anthropologue. Ils partagent tous deux le constat de l'écart entre les œuvres dramatiques passées et le temps théâtral présent, mais chacun opte pour une solution particulière pour *faire jouer* ce passé.

Ces deux démarches me semblent relativement transposables en deux conceptions de la connaissance historique, qu'André Burguière résume en ces termes :

La première conception recherche une identification psychologique ou politique avec le passé par la reconstitution précise de ce qui s'est passé. Le passé est, pour elle, *magister vitae*, un précédent à imiter ou à éviter. Cette conception nourrit les usages politiques de l'histoire. Elle connaît aujourd'hui un nouveau souffle avec l'attention aux effets et aux exigences de mémoire. L'autre manière d'appréhender l'opération historique considère le passé comme un champ d'observation pour la connaissance des caractères généraux de l'homme et des sociétés au même titre que la diversité géographique des cultures et des sociétés mais en ajoutant une dimension : notre relation généalogique au passé.¹

Pour ma part, j'ai souvent oscillé entre ces deux types d'approches historiques. Elles méritent, à mon sens, d'être dialectisées plutôt que pensées dos-à-dos : l'une consiste à comprendre nos valeurs et nos pratiques en mesurant l'écart ou les proximités qu'elles entretiennent avec celles des générations précédentes ; l'autre, à la fois anthropologique et archéologique, aborde les phénomènes historiques dans leur contexte de production.

La problématique de ma thèse était fondée sur une démarche généalogique : il s'agissait de mettre en évidence quelles formes dramatiques, mais aussi quels types de jeu et quels choix de mise en scène avaient, dans la pantomime, préparé le terrain à une « minoration »² du théâtre au XX^e siècle : mise à mal du dialogue dramatique par une inflation du discours didascalique ; reconfiguration des formes de jeu corporel (les pôles d'attention se déplaçant vers les mains, puis le visage, puis se réouvrant sur l'ensemble du corps grâce au jeu masqué, puis au mime corporel) ; exploration d'essais et de textes théoriques qui permettaient de penser le théâtre comme un art de la vision – avec toutes les critiques qu'une telle redéfinition suscitait. D'ailleurs, ma conclusion avait des accents un peu brechtiens ou

¹ André Burguière, *L'École des annales, une histoire intellectuelle*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 11.

² « Minorer » dans le sens deleuzien, c'est-à-dire engager un « processus de variation continue » qui aura épargné au théâtre la « magnification-normalisation ». Gilles Deleuze « Un Manifeste de moins », postface de Carmelo Bene, *Superpositions*, Minuit, Paris, 1979, p. 97 et p. 123. Le concept de « minorité » a été forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui l'ont appliqué à des domaines aussi variés que les langues (le black english étant, par exemple, censé minorer la langue américaine dominante), la littérature kafkaïenne (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.) et le théâtre de Carmelo Bene. En pratiquant sans scrupule la philosophie du « pick-up » à laquelle Deleuze invite le lecteur à se livrer dans *Dialogues* (Flammarion, Paris, 1977, p. 16 et 25), j'ai transposé ce concept qui me paraissait opérant pour décrire les rapports entretenus par la pantomime avec le théâtre à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

plutôt benjaminien : j'y tirais rapidement des fils entre l'art mimique fin de siècle et le théâtre contemporain en mettant en regard les textes pantomimiques et les pièces didascaliques du XX^e siècle (Beckett, Handke) ; les évolutions successives de la pantomime et du mime corporel (absorbées dans le théâtre pour en régénérer les techniques corporelles) ; et enfin, les parallèles possibles entre la manière dont on considérait la pantomime du XIX^e siècle et dont on a appréhendé certaines formes du XX^e siècle, comme les premiers spectacles de Wilson. Pour reprendre l'alternative énoncée par Frédéric Maurin, les formes gestuelles et visuelles du théâtre sont traitées de manière ambivalente, comme « une clôture ou une ouverture. Une surface qui arrête ou qui compose le regard. »¹

En même temps, et c'est là qu'est la démarche archéo-anthropologique à la manière de Vitez, je me suis appliquée à examiner la diversité des formes de jeu pantomimique, y compris lorsque des formes opposées coexistaient à une époque donnée (Séverin / Wague / Decroux-Barrault). De plus, j'ai mis en relation le jeu mimique avec les modes sociaux de corporalité :

À travers cet art [la pantomime] se dévoilent les fantômes corporels de chaque époque – non pas tant la morphologie, la tonicité ou la mobilité véritables des corps, mais la façon dont la corporalité est perçue ou projetée. La fin de siècle, où la crise du geste bat son plein, voit l'apparition de mouvements hystérisés. Grimaces, tremblements, contractions exhibent la perte de contrôle et la perte de confiance dans l'expressivité. En parallèle s'érige, comme par réaction, un corps aux gestes démonstratifs, qui pose devant l'objectif photographique et revendique, au moyen d'attitudes mélodramatiques et de mimiques outrées, sa lisibilité. Le début du XX^e siècle, surtout après la Première Guerre mondiale, marque le déplacement des polarités physiques : le visage s'estompe ou se masque, tandis que le corps prend deux chemins opposés. Tantôt il se dénude et se muscle sur le modèle du sportif pour affirmer sa maîtrise et la coordination de ses membres (Jacques-Dalcroze, Hébert, Decroux, Barrault), tantôt il se rigidifie ou se démonte à la façon d'une marionnette pour s'intégrer dans l'espace scénique qui l'environne (Apollinaire, Vitrac, Artaud...). D'un côté, une exaltation du vivant centralisant le regard sur l'acteur, de l'autre, une tendance mortifère qui conduit vers la surface lisse des images scéniques.²

J'ai tenté, à maintes reprises dans ma thèse, de mettre en relation les gestes des mimes et ceux de la société, en me plongeant dans une documentation parallèle qui me permettait de les lire dans leur contexte de production et de réception. C'est ainsi, par exemple, que j'ai été amenée à lire Jean-Marie Charcot, Sigmund Freud, Paul Marie Léon Regnard et Désiré-Magloire Bourneville, ou Paul Bourget mais aussi Giorgio Agamben ou George Didi-Huberman pour analyser le jeu hystérisé de Paul Margueritte comme une manifestation de la

¹ Frédéric Maurin, « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », in Béatrice Picon-Vallin (sld.), *La Scène et les images*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 63.

² Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, op. cit., p. 17.

crise du geste et de l'expressivité fin de siècle, ou pour observer le dispositif hystérisant des *Couchers de la mariée*.

Rétrospectivement, il m'apparaît que, dès le départ, des préoccupations anthropologiques animaient ma recherche historique. L'appellation qui me semble aujourd'hui la plus pertinente pour désigner ma démarche est celle d'« histoire anthropologique »¹, que Marie-Madeleine Mervant-Roux met en avant comme la plus adaptée pour désigner ce qu'on a nommé « l'anthropologie historique », ce courant initié par le médiéviste Jacques Le Goff², et dans lequel des historiens modernes et contemporains se sont ensuite reconnus, comme Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, ou Georges Vigarello.

Si le terme d'anthropologie était si peu apparent dans ma thèse – alors même que j'y faisais des références à divers anthropologues passés et présents, tels Marcel Jousse ou David Le Breton – c'est certainement parce que, dans les études théâtrales, à ce moment-là, le terme d'anthropologie était identifié à la démarche d'Eugenio Barba, et plus particulièrement à l'ouvrage qu'il a dirigé avec Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, paru en 1986 en coédition (Bouffonneries / Zeami libri), et qui depuis a connu de nombreuses rééditions, la dernière en date étant de 2008 chez L'Entretemps, sous un nouveau titre, plus métaphorique : *L'Énergie qui danse : dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Or, bien que l'apport de cet ouvrage soit important pour de nombreux acteurs, danseurs, performers, pédagogues du geste qui se réfèrent encore souvent à des notions comme « le corps dilaté », « l'équilibre extra-quotidien », « le corps fictif », j'étais gênée par le présupposé de cet ouvrage, qui repose sur la recherche « d'invariants » de la technique de l'acteur, quel que soit l'art qu'il pratique et le contexte socio-culturel dans lequel il s'inscrit. Aux yeux de Barba, « il importe peu de souligner les différences expressives entre [les] théâtres classiques orientaux et leurs acteurs acculturés et le théâtre occidental avec ses acteurs inculturés étant donné que les analogies se situent au niveau pré-

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Préface : Anthropologie et histoire », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°272, p. 68.

² Dans l'introduction aux trois volumes de *Faire de l'histoire*, Jacques Le Goff et Pierre Nora faisaient le constat d'une « dilatation du champ de l'histoire. [...] L'histoire sociale se prolonge dans l'histoire des représentations sociales, des idéologies, des mentalités. » Jacques Le Goff et Pierre Nora (sld), *Faire de l'histoire 1. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. XI. Le tome III de la trilogie, intitulé *Nouveaux objets*, comporte un chapitre sur « Le corps : l'homme malade et son histoire » écrit par Jean-Pierre Peter et Jacques Revel, et un autre sur « Le film : une contre-analyse de la société », rédigée par Marc Ferro. L'anthropologie et les arts du spectacle (par le biais du cinéma, art le plus aisé à exploiter dans la mesure où la pellicule est trace, autant qu'art) trouvaient ainsi leur place dans ces objets, il y a un demi-siècle. La première phrase du chapitre sur le corps malade m'a paru révélatrice : « Nous vivons sans pouvoir les penser les aventures de notre propre corps » (Jacques Revel et Jean-Pierre Peter, « Le corps, l'homme malade et son histoire », in Jacques Le Goff et Pierre Nora (sld), *Faire de l'histoire*, 3. *Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 169.

expressif »¹. D'où des rapprochements historiques ou géographiques qui sont sans doute stimulants pour l'imaginaire des créateurs, mais peu opérants sur le plan de l'analyse scientifique. Ils sautent particulièrement aux yeux dans les montages d'illustrations : le mime Ingmar Lindh exécute une démonstration decrousienne en 1980, juste au-dessus d'une photo d'Eleonora Duse dans la *Gioconda* de d'Annunzio (1899)² – le point commun formulé entre les deux étant que l'usage du tronc y prime sur celui des bras. Certes, mais il n'y a pas, dans le maintien corporel de la Duse, la tridimensionnalité si typique du travail du corps chez Decroux : l'actrice a le statisme frontal d'un buste de marbre, le mime incarne la dynamique de la statuaire mobile. Un peu plus loin, on trouve la photo d'une danseuse indienne, Sanjukta Panigrahi, qui fait une démonstration de mudra issue de la danse Odissi (1981). Elle côtoie sur la page Ida Rubinstein dans le ballet *Le Martyre de Saint-Sébastien* en 1911 : la légende insiste d'abord sur leurs « positions équivalentes » : « [a]u-delà d'une différence culturelle superficielle le corps scénique de l'acteur semble être le même »³. Puis, elle finit par nuancer le propos et par souligner qu'il y a bien, chez la danseuse indienne, un jeu d'oppositions d'autant plus repérable que son arc n'est pas réel, là où celui de Rubinstein est un accessoire illustratif.

Je me situe, pour ma part, du côté d'une anthropologie contextualisée, aussi bien historiquement que géographiquement, et décèle une démarche proche de la mienne dans des publications d'études en danse comme *Histoires de gestes*, ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et d'Isabelle Launay. Elles affirment avoir une approche qui tient compte « des acquis de l'anthropologie, de l'histoire culturelle, mais aussi de l'histoire de la danse et de ses esthétiques » et cherchent à produire « une articulation des descriptions des gestes à leur enjeu technique, esthétique, culturel et symbolique dans un contexte donné. »⁴

C'est ce type d'approche que j'ai adopté lorsque j'ai commencé mes recherches sur la contorsion. Il n'existait alors qu'un seul article scientifique sur la contorsion, celui de Karl Toepfer⁵. Il était passionnant dans son ambition totalisatrice, puisqu'il soulignait la présence de postures en souplesse extrême dans de nombreuses cultures et de nombreuses époques, en

¹ Eugenio Barba, Nicola Savarese (sld), *L'Énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

² *Ibid.*, p. 102-103.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ Laetitia Doat, Marie Glon et Isabelle Launay, Préface de Marie Glon et Isabelle Launay, *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 19.

⁵ Karl Toepfer, « Twisted Bodies: Aspects of Female Contortionism in the Letters of a Connoisseur », *The Drama review* (1988-), vol. 43, n° 1 (Spring, 1999), The MIT Press, p. 104-136. Accessible sur Jstor à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/1146738>

Égypte ou en Grèce antique, dans les sculptures des temples érotiques de Khajuraho en Inde, ou sur la façade de la Cathédrale de Rouen. Puis, il produisait une analyse très détaillée de la correspondance entre deux amateurs de contorsion, Eduardo Titus et Burns Kattenberg, qu'il avait lue dans le fond Burns Kattenberg, déposé dans la collection théâtrale des archives de Harvard. Néanmoins, il faisait le choix d'un axe, et d'un seul, celui de la sexualisation du regard sur la contorsion, lorsqu'elle est produite par des femmes. En adoptant, pour ma part, une recherche située en Occident et dans la période contemporaine post-révolutionnaire, j'ai pu, quant à moi, mettre en relation l'art de la contorsion, mais aussi le geste contorsionné avec leurs époques, et avec l'évolution du regard porté sur le corps, du XIX^e siècle à nos jours. Ceci m'a permis, entre autres, de souligner combien la sexualisation de la contorsion est un phénomène récent, à peu près concomitant de la féminisation de cet art, et qui apparaît nettement au cours des années 1930. J'examine la contorsion dans le cadre d'une histoire du corps plus large, ce qui me permet de prendre en compte des phénomènes multiples : la hiérarchisation des corps (en termes de genre, de race, de postures ou de normes de beauté variables d'une époque à l'autre) ; le zoomorphisme qui charrie des tabous ou des aspirations sociales ; l'évolution des projections fantasmatiques sur le corps, révélatrice d'obsessions politiques (« chefs » sans corps, corps anonymes sans têtes) ; l'association entre souplesse extrême et liminalité ; la progressive intégration de la souplesse comme une des données de la conscience corporelle ; l'usage politique et commercial de la « flexibilité ».

Si *Contorsion, renversement de perspectives* est un ouvrage d'histoire et d'anthropologie, il est fortement nourri par mon expérience en matière de dramaturgie. En effet, c'est l'analyse dramaturgique qui m'a permis de saisir que les figures de la contorsion n'ont pas de sens en elles-mêmes, et ne prennent leur signification que parce qu'elles sont inscrites dans un enchaînement temporel et un contexte spatial et culturel. Il est donc indispensable de les penser en tenant compte de leur rythme d'exécution, de l'angle de vue montré aux spectateurs, et de leur contexte de production.

3. En cheminant dans les archives du jeu corporel : doutes, joies et réflexions

En histoire du théâtre, lorsqu'on travaille sur une période antérieure à notre vie de spectateurs, ou tout simplement sur un spectacle auquel on n'a pu assister, on se trouve devant le même type de problème méthodologique que l'historien qui analyse un événement qu'il n'a

pas vécu : il n’y a pas de sources primaires. Les sources primaires, pour les chercheurs en littérature ou en histoire de l’art, sont les œuvres sur lesquelles ils construisent leur discours, en s’appuyant plus ou moins sur le regard secondaire des critiques contemporaines de leur production, ou ultérieures. Or, en ce qui concerne la vie théâtrale, lorsqu’on n’a pas eu l’expérience de la représentation, toutes les sources, même les archives « de première main » (dans leur forme originale, non reprise ou citée par les chercheurs) sont secondaires. Elles en sont des représentations peintes, dessinées, photographiques, enregistrées, filmiques, critiques, etc. Les *croquis dramatiques* de Daumier, la photographie de Sarah Bernhardt en Pierrot par Nadar ou son enregistrement du monologue de *Phèdre*, les critiques dramatiques de Théophile Gautier ou de Roland Barthes, les captations de spectacle qu’on trouve désormais en version intégrale sur vimeo, tous ces documents constituent des sources secondaires.

Or, la question de la validité des traces et de leur écart avec le spectacle vaut pour toute forme théâtrale, mais elle devient épineuse lorsqu’on aborde la question du jeu corporel et des spectacles dits mineurs, peu documentés. C’est pourquoi il m’a paru nécessaire de consacrer un développement aux archives du jeu corporel, qui sont aussi complexes que les dessous du Théâtre des Funambules : elles comportent autant de trappes et de pièges que d’apparitions féériques. Divers projets de recherches m’ont amenée à fréquenter un certain nombre de fonds d’archives, au Département Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, et à l’Odyssee-Pôle ressource des arts du mime et du geste à Périgueux, scène conventionnée avec laquelle j’ai construit le projet AGIT (archives du geste et de l’interprétation théâtrale), qui a été financé par un appel à projets de la COMUE de Grenoble-Alpes, en 2014-2015, à hauteur de 15 000 euros, et a abouti au colloque *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, dont les actes ont en partie été publiés dans le dernier numéro de la Revue québécoise *L’Annuaire théâtral*¹.

Photographies : les belles infidèles au « ça a été »

Lors du colloque *Bande dessinée, animation et spectacle vivant : « remediation »* organisé par Julie Sermon à l’université de Lyon II, le plasticien et vidéaste Laurent Goldring²

¹ Introduction du dossier *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, dossier pour la revue *L’Annuaire théâtral (UQAM)*, 2019, n°63-64, 2020, p. 9-17. [p. 266-271 du document III].

² Laurent Goldring, « Hypothèse n°5 : conférence. Analyse des story-boards de Hitchcock », colloque *Bande dessinée, animation et spectacle vivant : « remediation »* organisé par Julie Sermon à l’Université de Lyon II, samedi 9 avril 2011. Certaines des interventions du colloque ont donné lieu à une publication dans la revue *Registres*, mais malheureusement pas celle-ci. Je me fonde sur mes notes pour citer les propos de Laurent Goldring.

faisait remarquer que l'image photographique avait au XIX^e et au XX^e siècles un statut spécifique : celui d'attester la vérité d'un événement ou d'un être. Il ajoutait qu'on avait attribué à différentes images ce rôle de validation du réel au fil du temps. La peinture avait eu cette fonction durant quelques millénaires (on se souvient des raisins de Zeuxis censés tromper les oiseaux, dans *La République* de Platon), puis vint le tour de la photographie, et c'est aujourd'hui celui de l'image vidéo. Or, insistait Laurent Goldring, l'histoire est truffée de photos retouchées, truquées, mises en scène, qui démentent la croyance tenace selon laquelle « ça a été »¹. Afin d'illustrer l'importance qu'avait revêtue ce médium, et le crédit qu'on lui apportait, Laurent Goldring racontait que Nadar avait un protocole pour remettre son portrait photographique à la personne concernée : il consistait à s'appuyer sur la présence d'un tiers, en général un autre client. Ce tiers, en témoin, ou en spectateur, était invité à verbaliser, en même temps que le photographe, la ressemblance entre l'image et son modèle, pour que ce dernier s'y reconnaisse.

Les propos de Laurent Goldring m'ont d'autant plus intéressée qu'ils venaient corroborer un certain nombre de constats que j'avais faits au moment où je travaillais sur la pantomime fin de siècle, et qui se sont confirmés ensuite lorsque je me suis penchée sur les photographies de vaudeville, ou sur la compagnie Renaud-Barrault. Les photographies de théâtre, du XIX^e siècle et jusqu'aux années 1950 ou 1960, sont des documents précieux et fiables du point de vue de la scénographie, qui peut ainsi être analysée à un niveau de détail sans précédent². Mais, dès lors qu'on se penche sur le jeu des acteurs, ce médium s'avère beaucoup plus retors qu'on ne pourrait le croire au premier abord. Dans son texte introductif à la revue *Le Théâtre*, en 1898, Francisque Sarcey salue l'avènement de l'instantané photographique, capable de « fixer pour jamais [le] geste magnifique » des grands acteurs :

La photographie surprend à la fois l'attitude et le geste et les dépose sur la plaque fidèle. De la plaque, ils passent maintenant dans le journal, ils rafraichissent la mémoire de ceux qui ont vu l'original, ils le révèlent à ceux qui n'ont pu assister au spectacle ; ils seront pour les curieux des siècles suivants un plaisir et un enseignement.³

Le critique met l'accent sur la « fidélité » de la photographie au geste original, qui serait ainsi « surpris » et restitué. Or on sait que le temps de pose, le déplacement des acteurs dans les

¹ « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, par la distance), mais d'attester que ce que je vois, a bien été. » Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 129.

² Voir, notamment, Marianne Bouchardon : « Pourquoi meubler un salon ? Feydeau et le décor naturaliste », dans Violaine Heyraud (sld), *Feydeau, la plume et les planches*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 133-144.

³ Francisque Sarcey, « Le théâtre instantané », in *Le Théâtre*, n°1, janvier 1898, np.

studios mieux éclairés, la transformation du geste dynamique en attitude picturale, contreviennent au crédit documentaire qu'on peut accorder aux photographies d'acteurs, jusque dans les années 1960. Il se pourrait bien que l'intérêt du portrait d'acteur réside plus dans certains éléments que Sarcey mentionne implicitement, plutôt que dans la fidélité à la représentation réelle. Parmi ces éléments, relevons la diffusion de l'image via la presse, la cristallisation du souvenir en une image phare qui n'est peut-être pas si conforme au geste original que ne le dit le critique (les clichés infléchissent la mémoire dans une certaine direction, plus qu'ils ne la « rafraîchissent »), la qualité de produit dérivé de l'image, ou de succédané pour ceux qui n'auraient pas assisté à la représentation.

Au sujet d'un instantané d'*Occupe-toi d'Amélie*, dans la création de 1908, Romain Piana affirme que « l'intérêt testimonial de cette photographie se révèle inversement proportionnel à sa fiabilité documentaire. »¹ Ce propos pourrait être transposé à de nombreux autres clichés de cette époque, et des décennies suivantes. J'ai eu affaire à des écarts similaires en matière de fiabilité documentaire lorsque je me suis attelée à commenter, dans mon doctorat, la célèbre photographie, par Nadar, de Sarah Bernhardt en Pierrot², et plus tard, lorsque j'ai analysé certaines photos de Madeleine Renaud³ en costume. Il est strictement impossible de deviner quoi que ce soit des gestes mimés de Sarah Bernhardt dans la photo de Nadar : elle s'y tient face à l'objectif, les mains rivées dans les poches. Du reste, elle ne joua *Pierrot assassin* de Jean Richepin qu'une seule fois (le 28 avril 1883), et l'absence de reprise du spectacle corrobore les rares témoignages sur l'insuccès de sa prestation. Le « plaisir et l'enseignement » du cliché de Nadar réside donc dans l'iconisation de la vedette, parfois amenée à devenir carte postale, plutôt que dans la restitution d'un aspect de la représentation. Dans le cas de Sarah Bernhardt en Pierrot, le cliché de Nadar, par son caractère mémorable, venait racheter un fiasco en sublimant l'actrice dans un de ses nombreux rôles travestis. La photographie contribua, plus que le spectacle lui-même, à relancer la vogue de la pantomime : c'est ce qui fait qu'on peut la considérer comme un déclencheur, plus que comme une trace.

¹ Romain Piana, « Entre suggestion, "tradition" et témoignage : les photographies d'*Occupe-toi d'Amélie* ou le mystère du Prince masqué », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 283, 2019-III, p. 143.

² *La Pantomime, théâtre en mineur*, op. cit., p. 118-120.

³ « Suggérer plutôt que montrer : le répertoire iconographique des *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* (1953-1988) », dans Marco Consolini, Sophie Lucet et Romain Piana (dir.), *Scènes de papier, les images dans les revues de théâtre*, *Revue d'histoire du théâtre numérique*, n°2, août 2015, [p. 104 de l'article, p. 96 du document III].



Sarah Bernhardt dans *Pierrot assassin*, de Jean Richepin,
représenté le 28 avril 1883 au Trocadéro,
cliché de Félix Nadar.

(Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Archives photographiques.)

Une autre précision s'impose, au sujet de l'approche historiographique des photographies. À chaque fois qu'il m'a été donné d'avoir accès à des photographies diffusées dans la presse, la lecture des légendes s'est avérée être un exercice méritant la plus grande circonspection. La remarque de Darwin au sujet des clichés de Duchenne de Boulogne, que j'avais retenue au moment de mon doctorat, m'a souvent servi de piste méthodologique depuis, pour analyser des images ou des dessins¹. En dépit de son admiration pour les photographies du médecin, le

¹ *La Pantomime, théâtre en mineur, op. cit.*, p. 136.

naturaliste anglais avait en effet noté la difficulté d'attribuer une émotion précise à certaines expressions faciales, pourtant présentées comme immédiatement compréhensibles dans le *Mécanisme de la physionomie humaine*. « [S]i nous nous attendons, dans une situation donnée, à voir une certaine expression, nous nous imaginons sans peine qu'elle existe »¹, remarquait-il. Selon lui, le fait de lire la légende écrite par Duchenne de Boulogne avant de regarder la photographie ne pouvait qu'influencer l'observateur. Afin de prouver ce fait, il avait d'ailleurs procédé à une petite expérience, en soumettant à une vingtaine de personnes « instruites, d'âges divers et des deux sexes » les photographies tirées du *Mécanisme de la physionomie humaine*, « sans un mot d'explication »². Il en résultait une certaine divergence d'interprétation selon les sujets interrogés, dont le point de vue ne concordait pas toujours avec celui de Duchenne de Boulogne.

Il est toujours opérant de regarder l'image sans la légende, et de vérifier ensuite la manière dont la légende vient conditionner ou orienter la lecture d'une image. Roland Barthes avait fait un constat similaire dans les années 1960 au sujet de la photographie de presse :

Quel est le rapport de ces signifiés de connotation à l'image ? Il s'agit apparemment d'une explicitation, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, d'une emphase ; en effet, le plus souvent, le texte ne fait qu'amplifier un ensemble de connotations déjà incluses dans la photographie ; mais parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté : « Ils ont frôlé la mort, leur visage le prouve », dit le gros titre d'une photographie où l'on voit Élisabeth et Philip descendre d'avion ; cependant, au moment de la photographie, ces deux personnages ignoraient encore tout de l'accident aérien auquel ils venaient d'échapper. Parfois aussi la parole peut aller jusqu'à contredire l'image de façon à produire une connotation compensatoire ; une analyse de Gerbner [*The Social Anatomy of the Romance Confession Cover-girl*] a montré que dans certains magazines du cœur, le message verbal des gros titres de couverture (de contenu sombre et angoissant) accompagnait toujours l'image d'une cover-girl radieuse ; les deux messages entrent ici en compromis ; la connotation a une fonction régulatrice, elle préserve le jeu irrationnel de la projection-identification.³

Lorsque je me suis appuyée sur la photographie, et tout particulièrement la photographie de presse, c'est moins pour engager une réflexion documentaire, que pour réfléchir à la façon dont se construisait l'image d'un.e artiste, en lien avec les attentes des spectateurs de son époque. En recueillant les rares photographies de contorsionnistes des années 1900, j'ai donc été particulièrement attentive aux légendes qui les accompagnaient, et à leur écart avec l'image elle-même. Elles se sont avérées plus instructives sur l'évolution du regard accordé aux corps souples, que sur les artistes eux-mêmes.

¹ Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, 1961, p. 134-135.

Dessins de presse : une subjectivité assumée du regard

Quand j'ai pu avoir accès à des dessins de presse, ils m'ont toujours été très utiles à observer, en complément des critiques journalistiques. Ils ont l'immense qualité, par rapport aux photographies, de ne pas revêtir l'apparence de la réalité, et de faire saillir, en quelques traits, les caractéristiques marquantes du jeu d'un acteur : dynamique de leur mouvement, zones du corps mises en valeur, position du corps dans l'espace de la page révélateur d'un positionnement social ou dramaturgique. C'est la caricature du vaudeville *Le voyage en Suisse* dans le *Journal amusant*, qui m'a permis de mettre en évidence la fulgurance inégalée de ces acrobates aériens, et l'esprit de catastrophe joyeuse qu'ils mettaient dans chacun de leurs trucs, plutôt que la carte postale issue des Ateliers Nadar, destinée à immortaliser leur jeu de scène du verre renversé¹. En transformant ces mimes voltigeurs en hommes canons – attraction qu'ils n'ont jamais pratiquée – ils rendaient ainsi sensible le caractère sensationnel et explosif de leurs apparitions scéniques.

Je pourrais citer d'autres exemples issus de ma thèse de croquis ou d'illustrations (H. Lanos, H. E. Langlois, Willette) qui par leur caractère saturé et grimaçant, rendait sensible le jeu obsessionnel de Paul Margueritte dans *Pierrot assassin de sa femme*, et le trouble identitaire dont était saisi le personnage². Le trait dessiné donne à voir, bien souvent, la dynamique du geste, signifiée par des corps en extension et/ou suspendus dans les airs. Il met aussi sur la piste de certains choix d'interprétation peu décrits par les critiques. En m'attardant sur une caricature d'Eve Lavallière, aux yeux caves, dansant la gigue autour d'une chaise vide, j'ai pu déceler le tic, et même la danse macabre, derrière le lever de jambe de cancan que l'actrice exécutait pour accompagner la célèbre scie comique de la Môme Crevette « Et allez donc, c'est pas mon père »³.

En ce sens, je dirais que les dessins de presse constituent, pour la fin du XIX^e siècle et une partie du XX^e siècle, des supports de réflexion très productifs de ce que j'ai nommé la dramaturgie à rebours (la mise en évidence de certains points implicites du texte ou du

¹ « Dérouter le regard : les frères Hanlon ou l'art de l'explosion », dans Florence Baillet, Mireille Losco-Léna et Arnaud Rykner (dir.), *L'Œil et le théâtre : la question du regard au tournant du XIXe-XXe siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – approches croisées*, *Études théâtrales*, n°65, 2016, p. 25 et p. 26 du document III.

² *La Pantomime, théâtre en mineur*, op. cit., p. 81-86.

³ « Ce qui échappe aux corps : Gestes, mouvements et attitudes parasites dans *Un fil à la patte* (1894) et *La Dame de chez Maxim* (1899) », dans Violaine Heyraud (dir.), *Georges Feydeau, la plume et les planches*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, fig. 10 de l'article, p. 172 du document III, commentée p. 127 de l'article et p. 169 du document III.

spectacle à travers sa réalisation scénique), mais aussi des indices probants du jeu d'acteur et de ce qui, en lui, captive le public.

Dernièrement, par exemple, les rares caricatures des années 1950 que j'ai trouvées de Jeanne Moreau m'ont permis de comprendre ce qui l'avait amenée à quitter le TNP pour conquérir le Boulevard. Il a bien évidemment fallu aussi les mettre en relation avec les déclarations de l'actrice. *Nucléa* de Pichette, qui avait remporté peu de succès, ne lui réservait qu'un rôle périphérique, peu valorisant pour une jeune actrice qui aspire à faire ses preuves, là où le Boulevard comportait des numéros éclatants qui, il est vrai, étaient rattachés à un certain stéréotype de la femme séductrice. Or, elle s'était donné dix ans pour réussir à faire carrière.

En tant que jeune femme, Jeanne Moreau avait le choix entre l'ombre respectable des troupes, ou le vedettariat à odeur de soufre. Il suffit de regarder l'endroit où elle est placée sur la page dans les deux caricatures ci-dessous pour comprendre qu'elle choisit la notoriété, et l'amusement du jeu, en acceptant le rôle de la jeune prostituée Géraldine Hubles, dans la pièce d'Anna Bonacci. Ce rôle, bien qu'il ne puisse être considéré dramaturgiquement comme le rôle central de la pièce (qui comprenait trois rôles principaux), la plaçait au centre de l'attention du public, par l'intermédiaire des personnages masculins. Outre la position de l'actrice sur la page, au regard de celle des hommes, on notera bien évidemment les postures que les caricaturistes lui font adopter et les costumes qu'ils brossent. Dans *Nucléa*, la main sur le cœur dans une posture sacrificielle, elle a une moue maussade, les yeux battus, des chaussures plates, une queue de cheval et une robe qui lui donne des allures d'institutrice. Elle est positionnée de profil, comme pour prendre le moins de place possible, alors que Jean Vilar et Gérard Philipe sont de face ou de trois-quarts. À l'inverse, dans *L'Heure éblouissante*, sertie dans une robe noire au profond décolleté, qui souligne sa taille mince et la rondeur de ses épaules, les sourcils haussés devant son prétendant, la bouche entre-ouverte, elle a déjà le *glamour* de la vedette qu'elle est passe de devenir.



Nucléa, texte de Henri Pichette, mise en scène de Jean Vilar et Gérard Philippe, 1952.

Non-datée, journal non référencé

Cote BnF Arts du spectacle : 4-COL-111(2,11)

La position périphérique de Jeanne Moreau sur l'espace de la page par rapport à Jean Vilar et Gérard Philippe, comme reléguée à cour de la scène, est révélatrice de son rôle secondaire dans la pièce.

Un an plus tard, après avoir quitté le TNP, elle déclarera dans les *Lettres françaises* :
« Si j'avais une salle et la possibilité de monter ou faire monter ce qu'il me plaît, je jouerais des classiques français et étrangers.

En effet, il est passionnant d'interpréter des auteurs de son temps et de courir avec eux une même aventure, mais je trouve que les auteurs d'aujourd'hui ne s'intéressent pas aux femmes et n'écrivent guère pour elles.

Ni Sartre ni Pichette n'ont conçu de grands rôles féminins. Lorsque j'ai joué *Nucléa*, j'ai interprété un personnage sacrifié qui n'avait guère de possibilité de s'exprimer, et pourtant dans le monde tel que l'a vu Pichette, une femme avait beaucoup à dire. »

(Jeanne Moreau « Les rôles de femmes sont trop sacrifiés », *Les Lettres françaises*, 31 juillet 1953, défilé de presse du Recueil factice *TNP Jeanne Moreau, Tome 1*, BnF Arts du spectacle, 4°-COL-71/232(1))



Caricature de Jan Mara, accompagnant l'article de Morvan Lebesque, « Une grande actrice sur le boulevard », *L'Heure éblouissante* au Théâtre Antoine, *Carrefour*, 28 janvier 1953, p. 112 du recueil factice *L'heure éblouissante, coupures de presse, programme, concerne la représentation du 17 janvier 1953 au Théâtre Antoine*, BnF Arts du spectacle, cote IFN-10539427 (cote papier 8-RSUPP-3728)

Le titre de l'article, accolé à cette caricature qui place Jeanne Moreau au centre, est ambigu.

Dans l'article, c'est Suzanne Flon, deuxième rôle clé de la pièce, que Morvan Lebesque qualifie de « grande actrice », « digne, sans tarder, des plus grands rôles du répertoire. »

Il a probablement vu le spectacle lors des premières représentations, mi-janvier.

Mais entretemps, le 21 janvier, Jeanne Moreau s'est rendue célèbre en jouant les deux rôles, le sien et celui de Suzanne Flon, malade de la grippe.

En donnant à Jeanne Moreau la place centrale dans la caricature, le dessin souligne en outre sa consécration en tant qu'actrice.

Captations : à défaut de présence

Ma recherche sur la pantomime m'avait amenée à m'intéresser au cinéma, principalement pour deux raisons. D'une part, la pellicule a conservé le jeu des mimes en mouvement. M'y référer me permettait de confirmer la diversité des choix expressifs que j'avais repérés au fil de mes lectures (jeu très manuel d'un Séverin, attitudes et visage surexpressifs d'un Georges Wague, intégration des acquis du mime corporel par Barrault et Decroux dans *Les Enfants du Paradis*, mis au service d'un jeu pantomimique). D'autre part, le medium cinématographique a très vite inspiré les acteurs gestuels, et les auteurs de pantomime, pour inventer des gestes inédits : j'ai expliqué dans ma thèse comment la marche sur place inventée par Decroux et Barrault dans les années 1930 peut être considérée comme une transposition de la marche devant une caméra ; j'ai montré dans mon article sur Cocteau combien il avait emprunté au ralenti et à l'arrêt sur image, dans ses arguments de ballets.

Si j'avais eu l'occasion de travailler sur et avec le cinéma, la captation de spectacle n'était pas un matériau familier, puisque mes recherches s'arrêtaient, pour la plupart, dans les années 1950. Le projet AGIT, que j'ai monté suite à la découverte du fonds vidéo du festival Mimos à Périgueux, m'a permis, d'une part, de poursuivre mes recherches sur l'histoire du jeu gestuel en intégrant la période contemporaine, et d'autre part, de me familiariser avec les bonheurs et les affres de la captation vidéo de spectacle comme support. Le Festival Mimos, créé à Périgueux en 1983, programme des spectacles de mime corporel, mais aussi des spectacles de danse, de marionnette, de cirque et de rue où le geste a une dimension théâtrale, narrative et/ou intentionnelle. Ces spectacles viennent du monde entier. Or, depuis 1989, tous les spectacles joués au sein du festival ont été filmés, et de très nombreuses photographies ont été prises. Un fonds existe donc, qui comprend plus de 400 heures de captations vidéo et plus de 10 000 photographies. En trois décennies de festival, une mémoire visuelle a donc été constituée, qui me permettait d'examiner l'évolution récente des arts du mime du geste. En 2013, L'Odyssée, structure culturelle qui programme le festival à Périgueux, est devenue Pôle ressources des arts du mime et du geste, reconnu par le Ministère de la Culture. La même année, les fonds vidéo du festival ont été numérisés. L'objectif de ce Pôle était de constituer une base de données en ligne, intitulée SOMIM, qui serait l'équivalent dans le domaine des arts du mime et du geste de Numéridanse pour la danse, ou du PAM, Portail des arts de la marionnette. En 2015-2016, lorsque j'ai pu me plonger dans le fond, j'ai eu accès à ces vidéos sous forme « brute », non traitée, à Périgueux – la plupart des captations numérisées n'avaient jamais été visionnées. Une bonne partie du projet a consisté, tout simplement, en des séjours

surplace pour regarder des vidéos plusieurs jours durant. Plus tard, certaines ont pu m'être envoyées via des serveurs, mais les moyens très locaux de la structure ne me laissaient pas une grande marge de manœuvre : c'était la personne chargée de communication du théâtre qui devait me permettre d'accéder aux vidéos, et elle avait un emploi du temps bien occupé. Par ailleurs, j'ai vite pris la mesure d'une difficulté relative à la dispersion géographique des données : Peter Bu, premier directeur du Festival Mimos (qu'il a dirigé jusqu'en 2002), a déposé son fonds d'archives papier et photo à la Bibliothèque nationale de France¹. Or, ce fonds n'avait pas été traité. Jean-Baptiste Raze s'en est chargé lorsque j'ai demandé à y avoir accès, ce qui a pris quelques mois supplémentaires. Grâce à son travail d'archivage, j'ai pu croiser les images vues avec des lettres, des dossiers et revues de presse, ce qui était indispensable, vu la ténuité de la documentation sur le mime des trente dernières années, et notamment dans la période pré-internet.

Dans mes pratiques de recherche, AGIT a marqué une étape. Lorsque j'étais encore jeune chercheuse, les projets que je menais avaient pour principe d'inviter des spécialistes à intervenir, dans le cadre de colloques ou de journées d'étude, sur leurs domaines de spécialités, et en lien avec une programmation théâtrale – cela a été le cas aussi bien du projet sur les mises en scène de vaudeville, que celui sur la représentation des âges de la vie. Avec AGIT, j'ai pu fournir de la documentation à certains jeunes chercheurs et même les aiguiller sur certains sujets spécifiques, en vue du colloque *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, grâce à ma connaissance du fonds. Cela a été le cas, par exemple, pour Véronique Muscianisi qui a travaillé sur les diverses reprises de *Encore une heure si courte*, du Théâtre du mouvement, ou pour Anne-Marie Villard, qui s'est intéressée aux parodies de danse classique dans plusieurs spectacles de clowns représentés au Festival. J'ai aussi proposé à mes étudiants de Master de faire l'analyse détaillée d'une des captations, en guise de travail pour mon séminaire « Corps en scène ». La liste des spectacles qu'ils pouvaient observer était fondée à la fois sur l'intérêt historique du spectacle² et sur la qualité de la captation (que j'avais donc visionnée au préalable). Je leur avais fourni une feuille de route assez précise d'éléments à observer, en relation avec une recherche personnelle sur les artistes (et un entretien avec l'un.e des artistes du spectacle, s'ils pouvaient l'obtenir). Je leur demandais, en

¹ « Mémoires de festivals », Entretien avec Peter Bu, propos recueillis par Joël Huthwohl, in Joëlle Garcia (sld), *Arts du Mime, Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°40, 2012, p. 39.

² Il y avait, entre autres, *Lettre au porteur*, du Théâtre du Mouvement (1991) ; *May B* de Maguy Marin (créé en 1981, joué et donc capté en 1993 à Mimos) ; *Nymphéas / Nénuphars / Water lilies*, de Kazuo Ohno (joué et donc capté en 1994 à Mimos) ; plusieurs performances de La Ribot (*Au secours, Gloria et 13 pièces distinguées* en 1997 et *Encore plus distinguée* en 1999) ; *Le Roi Grenouille* d'Ilka Schönbein (1998) ; *Gaff Aff* de Zimmerman et De Perrot (2007) ; *Silence encombrant* de Kumulus (2012).

outre, d'indexer la vidéo à partir de mots-clés, de fournir une courte critique du spectacle, et d'analyser une séquence-phare qui les avait marqués.

Pour cette génération, née avec le numérique et la diffusion mondiale des vidéos sur la toile, regarder et décrire ces captations était à la fois difficile et formateur : difficile, parce que la qualité de la bande pouvait être mauvaise, ou parce que le spectacle avait été filmé en caméra fixe, par une société de service en communication très peu au fait du spectacle vivant, avec des choix de focalisation parfois contreproductifs (par exemple, un zoom sur le visage de l'acteur qu'il faudrait voir en pied...); formateur parce que ces étudiants, qui ont parfois tendance à penser que voir la captation d'un spectacle équivaut à avoir vu le spectacle s'apercevaient des manques, des écarts, des troubles que généraient ces films.

Mathilde Monnier, lors de la table ronde d'ouverture de *Numéridanse*, faisait le constat suivant : « Il manque toujours quelque chose quand on filme ; il reste toujours quelque chose, mais il manque toujours quelque chose. Comment regarder ce qui reste ? »¹ Pour moi, l'exercice de visionnage du fonds s'avéra laborieux, plein de trouvailles heureuses et de déconvenues. J'y découvris par exemple le travail d'Abel et Gordon ou celui de Maureen Flemming, sur lesquels je devais écrire plus tard. Il y avait là des traces bien plus précises sur le théâtre gestuel que dans toutes mes recherches précédentes : lorsque la qualité de la bande et du film était correcte, j'avais la possibilité de suivre le mouvement dans sa continuité, mais aussi d'entendre ou de voir certaines réactions du public. Et la captation avait aussi l'immense avantage de me permettre de revenir de façon très détaillée sur une séquence gestuelle. Néanmoins, après avoir espéré découvrir dans leur intégralité certains trésors du répertoire, j'étais parfois contrainte de me rendre à l'évidence : l'essentiel du spectacle était invisible pour les yeux. Par exemple, ce qui fait la singularité du geste de Kazuo Ohno, une certaine absence-présence, une convocation de fantômes dansés et des souvenirs, n'est absolument pas palpable dans une captation. Je devais faire appel, à la fois à mes lectures, à mes souvenirs photographiques, et à mon expérience de spectatrice pour mesurer, deviner, tenter d'imaginer ce qu'aurait été ce spectacle en coprésence. La captation, qui saisit surtout les micro-accidents d'une représentation d'un soir, révèle la dimension fragile du spectacle vivant.

¹ Mathilde Monnier, table ronde autour de *Numéridanse*, 2 juin 2014.

J'avais relevé cette phrase dans la table ronde, captée et diffusée sur *Numéridanse*, et qui n'est désormais plus disponible en ligne.

Critiques journalistiques et scènes fantasmées : insister sur les incertitudes

La mémoire d'un spectacle visuel ou gestuel n'est pas, ou du moins pas exclusivement narrative. Il arrive parfois qu'elle soit proche de l'hallucination. Il n'est pas rare que deux personnes qui ont vu le même spectacle aient le plus grand mal à se comprendre lorsque l'une évoque tel moment que l'autre a complètement oublié. Il arrive aussi que, pour faire le lien entre deux séquences, un spectateur en invente une qui n'était pas exactement dans le spectacle. J'ai souvent observé ce phénomène dans mes cours. Ces failles de la mémoire sont moins fréquentes lorsqu'on dialogue autour d'un spectacle narratif, ou simplement discursif : l'action, tout comme le texte, créent des points de repère plus aisés à mettre en commun. Daniel Jeanneteau fait un constat similaire lorsqu'il évoque sa réticence ou sa résistance à l'esthétique de Bob Wilson : « Bob Wilson c'est sublime, mais on oublie tout de suite ce que l'on a vu. C'est très impressionnant, mais il produit tellement d'images, et des images tellement "images" qu'on pourrait les imprimer telles quelles sur papier glacé dans les magazines. »¹

Lorsque j'ai travaillé sur la pantomime du XIX^e siècle, j'ai souvent été frappée par une caractéristique des comptes-rendus de spectacles oculaires : à les lire, on a moins l'impression d'être face à une « critique » que face à un récit, souvent féérique, issu de l'imagination du journaliste. C'est particulièrement évident pour la critique de cirque, de ballet, de pantomime. J'ai tenté d'explicitier cette difficulté à fonder des certitudes sur le sable mouvant de la mémoire de spectateurs-écrivains fortement enclins à suivre leurs rêveries personnelles autour d'un spectacle, dans mon article sur les frères Hanlon-Lees pour le colloque *Le Théâtre de l'Œil*. J'y compare notamment deux récits du final de la pantomime *Le Duel*, par Coquelin cadet et par Richard Lesclide², et j'insiste sur l'indécidabilité de ce que les spectateurs ont réellement vu. L'élévation dans les airs de Pierrot est le seul point commun entre les deux versions, mais il n'est jamais décrit comme un « truc » précis (qui résidait très probablement dans le fait de hisser un trapèze dans les cintres, auquel l'acrobate était suspendu). Le mystère contenu dans certaines pantomimes à trucs (saut simultané dans le temps et dans l'espace) ou

¹ Daniel Jeanneteau à Georges Banu, « Entretien avec Georges Banu », in « Les Imaginaires du théâtre », dossier dirigé par Jean-Claude et Sophie-Justine Lieber, *La Nouvelle Revue française*, n°534-535, Paris, juillet-août 1997, p. 160.

² « Dérouter le regard : les frères Hanlon ou l'art de l'explosion », dans Florence Baillet, Mireille Losco-Léna et Arnaud Rykner (dir.), *L'Œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – approches croisées*, *Études théâtrales* n°65, 2016, p. 212-213 ; p. 14-15 du document III.

certaines tours de cirque (torsion de colonne de contorsionnistes en imperméables dont on ne sait s'ils étaient truqués ou non) subsiste.

Si la seule possibilité pour l'historien est de croiser, autant que faire se peut, sources visuelles et sources écrites, il n'empêche qu'elle reste limitée, et que souvent, les textes critiques du XIX^e siècle portant sur les spectacles gestuels génèrent plus d'interrogations et de doutes que d'assertions.

Notes manuscrites : une plongée dans la genèse des dramaturgies corporelles

Le dernier type de document sur lequel il m'a été donné de travailler réside dans les notes manuscrites des artistes : dans le fonds Barrault, j'ai fait des recherches sur ses spectacles où le geste tenait une part importante, notamment *Autour d'une mère*¹, ainsi que sur ses mises en scène de Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie* et *On purge bébé*. J'ai aussi exploré le fonds Decroux après le décès de Maximilien Decroux, et j'y ai trouvé matière à réflexion pour la journée d'étude *Le Corps dramaturge*, organisée par le Groupe de Liaison des Arts du Mime et du Geste, MSH-Nord, 1^{er} décembre 2017.

Outre le fait que ces deux fonds fourmillent de détails historiques passionnants sur les mises en scène de Barrault, et sur les conférences de Decroux à l'étranger, cette plongée dans les archives manuscrites m'a été d'un grand secours pour mesurer la manière dont leurs discours coïncidaient (ou non) avec leurs pratiques. Cette matière écrite au fil des créations est tout aussi riche, voire plus riche, que les traces visuelles, pour comprendre les procédés des dramaturgies corporelles, et la manière dont les artistes les conçoivent ou les justifient.

En m'attelant à analyser de manière très détaillée *Autour d'une mère* (1935), j'ai pu mesurer tout ce que Barrault y avait inséré comme emprunts aux exercices d'improvisation de Charles Dullin (le thème d'improvisation du passage d'un torrent de montagne, le travail sur l'éveil des cinq sens, le combat mimé), ou à son travail avec Decroux à l'Atelier (la marche sur place, la pêche au filet, la figuration d'environnements naturels par les seuls mouvements du corps). Le fait qu'il ait récupéré, qui plus est au service d'une adaptation de roman (avec paroles et musiques), et au profit de sa gloire personnelle, des procédés que Decroux voulait

¹ J'avais consacré à *Autour d'une mère* (1935), une analyse détaillée dans la version initiale de ma thèse, que j'ai coupée à la publication pour réduire le nombre de signes de l'ouvrage. J'avais aussi fait une communication sur ce spectacle, adaptation mimée de *Tandis que j'agonise* de Faulkner, lors du colloque « L'adaptation théâtrale et la réécriture : expérimentations scéniques et puissances de contestation », coordonné par Véronique Bontemps, à l'Université d'Artois, Arras, les 16 et 17 octobre 2008. Mais les actes de ce colloque n'ont jamais été publiés.

réserver à l'élaboration du mime corporel, explique la colère de son ancien partenaire, qui s'est senti spolié :

Tu n'as rien fait que montrer ton talent de mime, chose connue de ceux qui virent le scénario des 3 âges. L'apport du son, de la physionomie et de la parole n'a pas donné la clef de toute l'histoire. Avec cet apport précieux, ton histoire fut moins intelligible, cent fois, que le scénario des trois âges, privé, lui, de cet apport. Si l'on retire de cette œuvre, les éléments pris au scénario des 3 âges, que reste-t-il ?¹

La rupture de plusieurs années qui s'ensuivit explique aussi que Barrault ait quelque temps minimisé la place d'*Autour d'une mère* dans son parcours de créateur. Dans *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, en 1949, il datait l'avènement de son « théâtre total » à *La Faim*, monté en 1939, se contentant de voir dans *Tandis que j'agonise* un « acte de foi » théâtral². En 1979, il affirmait au contraire que « C'était un essai de théâtre total et organique. »³ Il l'érigait rétrospectivement en mythe étiologique, car s'y trouvaient des numéros d'acteurs qu'il avait repris toute sa vie : *Le Sonneur de cloches*, *Maladie-agonie-mort*, *Le Cheval*...

Les annotations de Barrault sur ses mises en scène de vaudeville m'ont aussi permis de comprendre comment il s'y était pris pour transformer Feydeau en « classique »⁴, et pour en faire un ambassadeur de « l'esprit français » : il a pratiqué des coupes sur les répliques vulgaires et les gestes obscènes, il a simplifié les caractères pour les rendre moins obstinés et acariâtres (en particulier pour les personnages interprétés par Madeleine Renaud). Bref, il a considérablement adapté Feydeau pour le rendre respectable, tout en prétendant qu'il avait fait « scandale » en l'intégrant au répertoire de sa Compagnie.

Là où les notes manuscrites de Barrault permettent d'entrer dans la fabrique de ses choix dramaturgiques, et de mettre en lumière ses discours quelque peu contradictoires, ou du moins fluctuants, celles de Decroux témoignent qu'il y avait en lui un penseur, et presque un militant du geste, en même temps qu'un mime. Les réflexions qu'il a développées au fil de la plume soulignent sa volonté tenace de fonder l'acteur-créateur comme l'artiste principal du théâtre. Je citerai pour illustrer mon propos deux passages de ses brouillons, l'un politique, l'autre historique.

¹ « Lettre d'Étienne Decroux à Jean-Louis Barrault, juin 1935 », Fonds Renaud-Barrault, conservé au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

² « Si *Tandis que j'agonise* fut mon acte de foi, si *Numance* fut ma première mise en scène, *La Faim* fut ma première tentative d'affirmation personnelle, mon premier essai de théâtre total. » Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, préface d'Armand Salacrou, Flammarion, Paris, 1959, p. 91.

³ Jean-Louis Barrault, « Le Corps magnétique », in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault*, n°99, 1979, p. 115-116.

⁴ Voir l'article « Jean-Louis Barrault : transformer Feydeau en classique », in Violaine Heyraud et Ariane Martinez (sld), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, ELLUG, 2016, p. 89-96 ; p. 160-164 du document III.

Dans « Bolchévisme et mime comparés », texte écrit en 1947, il établit une comparaison systématique entre le mime se libérant de l'emprise de l'auteur dramatique, et l'ouvrier marxiste se libérant de l'emprise du patron :

Patron économique.

Je distribue la tâche qu'il sait faire mais possédant la machine, met[s] l'ouvrier dans un étui.

Lui correspond l'auteur de la littérature dramatique.

[...] On prêche l'humilité à l'ouvrier.

Il faut savoir servir sa patrie,
s'effacer devant elle.

[...] On prêche l'humilité au comédien.

À propos de la pièce.

L'Ouvrier est invité à la collaboration de classe.

[...] - Le comédien est invité à collaborer avec l'auteur.

L'ouvrier ne détruira le patron que s'il le remplace.

- L'acteur ne détruira l'auteur que s'il le remplace.

L'acteur mimiste remplacera l'auteur en substituant une nouvelle matière de développement dramatique à l'ancienne : la matière mimique à la littéraire.¹

Il est à noter que Decroux a ajouté un commentaire, dix ans plus tard, en 1957, en marge de ces écrits. Le contexte est tout autre que celui de l'après-Libération : Staline est mort, les prisonniers sont rentrés du goulag, Khrouchtchev est au pouvoir, la guerre froide est installée.

Voilà qu'il se moque de sa comparaison passée, et en lance une nouvelle :

1957 : double charabia.

Quel rapport avec le Bolchévisme ? Mais ceci me suggère une idée d'analogie : l'acteur devant le poète est esclave : c'est franc l'esclavage. Devant le dramaturge, l'acteur est à moitié libre : libéralisme économique.

Un an plus tôt, il s'était appliqué à rappeler le souvenir de la commedia dell'arte pour fonder la filiation pour l'acteur-créateur (ravivant, sans l'explicitier, la réflexion de Copeau au sujet des comédiens italiens, modèles à suivre pour l'acteur du XX^e siècle) :

Commedia dell'arte

- comédie de l'art suppose qu'il y eut une comédie qui n'était pas un art. déjà !

- et que pour la jouer, il y avait des artistes.

- si depuis cette époque le théâtre a cessé d'être un art, et si donc les artistes ont cessé d'exister, comment allons-nous faire pour reconstituer une œuvre d'art ?²

Pour Decroux, l'acteur-créateur est la condition de possibilité d'une dramaturgie corporelle. Jamais il ne s'intéresse à la question de la fiction pour penser la dimension « dramatique » du

¹ Étienne Decroux, « Bolchévisme et mime comparés (Été 1947) », manuscrit du Fonds Decroux, BnF, Arts du Spectacle, Cote MW-164(7), p. 1-6.

² Étienne Decroux, « Si le théâtre était un art (Printemps 1956 dès le retour du second Stockholm année 1955-56) pour Veinstein », manuscrit du Fonds Decroux, BnF, Arts du Spectacle, Cote MW-164(16), p. 19.

mouvement : ce qui l'intéresse, affirme-t-il, c'est le « souffle dramatique »¹. Sa conception de la dramaturgie est fondée sur un déplacement de la notion de conflit dramatique, qu'il remodèle en rapports anthropocosmiques (*L'Usine, les Arbres*), intercorporels (*Le Combat antique, Le Matin*) et intracorporels (*Méditation* est censé incarner les conflits intérieurs à tout être humain).

Si les notes manuscrites des artistes permettent parfois de retracer leur travail (mises en scène de Barrault, bases du mime pour Decroux), elles révèlent surtout les tâtonnements de leur pensée pour donner sens à ce travail : un sens au jour le jour, et un sens rétrospectif. À travers ce foisonnement de tentatives, de contradictions ou de repentirs, transparaissent les obsessions motrices qui les animent, ainsi que l'évolution de leurs principes et de leurs choix esthétiques.

4. L'entretien avec les artistes

La documentation sur le cirque et les arts du mime et du geste est parfois si maigre qu'une enquête anthropologique s'impose, au plus près des artistes. Pour les cultures du corps, en passer par l'histoire orale est l'un des moyens de développer des ressources. Ma recherche sur la contorsion est fondée sur des entretiens, qui complètent l'exploration des archives. La méthode que j'ai adoptée pour ce projet s'inspirait, en partie, des pratiques des sciences sociales : il s'agissait d'un entretien compréhensif semi-directif. J'avais une quinzaine de questions, les mêmes pour tous les interlocuteurs, et je les adaptais aux parcours et aux profils de chacun, en ajustant l'ordre au fur et à mesure de la conversation. L'entretien a eu une durée très variable selon le temps que les artistes consentaient à m'accorder : cela pouvait aller de 30 minutes (Marianne Chargois) à deux ou trois heures (Pierre-Antoine Dussouillez, Ericka Maury-Lascoux). Avec Angela Laurier et Lise Pauton, j'ai mené plusieurs entretiens, ainsi que des séances d'observation de leurs routines d'entraînement. Sur deux points particuliers, j'ai fait des choix différents des usages de la sociologie tels que j'avais pu les observer : l'anonymat des artistes interrogés et la retranscription des témoignages.

En lisant *Les Virtuoses du corps : Enquête auprès d'êtres exceptionnels*, de Stéphane Héas, sociologue qui a interviewé trente personnes diverses dans leurs métiers et dans leurs compétences corporelles (funambule, « nez » pour la parfumerie, yogi, mime, contorsionniste,

¹ « J'ai lutté » pour que le mime corporel existe. C'est parce qu'il n'existait pas et aussi parce qu'il manquait : on avait le souffle dramatique dans tous les arts, excepté avec le corps. Parce que la danse n'a pas le souffle dramatique. » (« L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 93).

etc.), j'ai été désarçonnée qu'il ait opté pour l'anonymat des interrogés. Plus encore, ce qui m'a surprise, c'est qu'il n'ait pas vraiment questionné ce présupposé, alors même que plusieurs éléments de son enquête auraient pu le pousser à « lever » l'anonymat, ou du moins, à laisser le choix aux intéressés. Tout d'abord, il note lui-même le caractère relatif de l'anonymisation des témoignages dans la mesure où on peut reconnaître certains exploits, hautement médiatisés, dans les actions décrites au fil de l'enquête : « Les prénoms et les noms patronymes ont été changés pour préserver au maximum l'anonymat des enquêtés. Certaines prouesses réalisées sont de notoriété publique, ce qui limite singulièrement cette "protection"... »¹ explique-t-il. Mais qu'y a-t-il à protéger chez les virtuoses du corps ? Stéphane Héas note lui-même que le « yogi » très célèbre qu'il a interrogé (et qui est un ancien contorsionniste, Yogi Coudoux) avait insisté auprès de lui sur le fait qu'il pouvait citer son nom. J'ignore ce qu'il en est pour les « nez » qui sont au service du milieu de la mode et du luxe, mais je suis prête à parier qu'aucun des artistes qu'il cite abondamment (mimes, acrobates, contorsionnistes), n'aurait été gêné par le fait qu'on cite son nom. Il souligne par ailleurs l'aspiration des virtuoses du corps à « se distinguer des autres »². Pourquoi leur avoir imposé un protocole d'enquête qui les empêche d'être perçus dans leurs identités distinctes ? Un artiste aspire en général à se faire un nom. Lui retirer ce nom, c'est suivre le penchant naturel de la société à réduire l'artiste à son corps exceptionnel, l'amputer de l'auctorialité et de la singularité, toutes deux associées au nom propre. Si l'anonymat peut, dans certains milieux précis, libérer la parole des personnes interrogées, lorsqu'ils abordent des questions taboues ou livrent des informations sur leur environnement familial ou professionnel, l'ériger en principe systématique me semble contreproductif. Dans le cas précis des mimes ou des acrobates, anonymiser, c'est perpétuer des usages installés dans le milieu du spectacle vivant : la seule parole recueillie (dans les médias, dans la communication des théâtres) et mise en valeur est celle du metteur en scène. Les interprètes, sauf à être par ailleurs vedettes de cinéma, n'ont pas leur mot à dire. Il était d'autant plus important pour moi de nommer les artistes auxquels je donnais la parole qu'ils sont d'ordinaire peu diserts : on les prend beaucoup en photo, mais on les interroge très peu sur leurs pratiques, ce qui contribue à véhiculer des clichés sur le caractère naturel de leur souplesse, par exemple, ou à nier la part de travail qui est la leur, ou encore à minimiser leur démarche artistique. Enfin, il m'importait

¹ Stéphane Héas, *Les Virtuoses du corps : enquête auprès d'êtres exceptionnels*, Paris, Max Milo, 2010, p. 17, note 2.

² *Ibid.*, p. 19.

aussi que ces artistes soient nettement situés, du point de vue de leur génération, de leur rapport plus ou moins professionnel à la contorsion, des cadres dans lesquels ils exercent.

L'autre usage de la sociologie auquel je n'ai pas voulu souscrire résidait dans la retranscription exacte des propos qui avaient été tenus lors de l'entretien, avec les hésitations, les scories du discours, et la syntaxe orale. Si beaucoup de contorsionnistes hésitent à se livrer, c'est parce que la parole n'est pas leur principal mode d'expression. Parmi les artistes que j'ai interrogés, certains sont étrangers, d'autres dyslexiques. Ceci explique aussi, pour certains, leurs réticences à parler. Stéphane Héas souligne sa difficulté à rencontrer des « virtuoses du corps » et il donne deux causes possibles à ses « difficultés d'accès au terrain » : « une partie au moins des enquêtés ne se considèrent pas « intéressants » en soi, ni même d'un point de vue professionnel, ou bien [...] leurs expertises relèvent d'un secret bien gardé, et qui doit le rester. »¹ J'ajouterais volontiers une hypothèse aux siennes : ces personnes, qui excellent dans un autre domaine que la parole, peuvent la considérer comme une modalité de savoir inadaptée, mal ajustée à leur pratique, ou du moins insuffisante, si elle se réduit au seul dialogue. Lorsque je l'ai invitée à participer à une table ronde, Angela Laurier a commencé par décliner ma proposition ; puis elle a suggéré qu'il y ait un tapis pour qu'elle puisse montrer ses échauffements, plutôt que d'en parler assise à une table. Pour ma part, je n'ai pas fait face aux mêmes résistances que Stéphane Héas : les contorsionnistes étaient surpris mais heureux que je les sollicite, tant il est rare qu'on leur demande leur avis sur leur art. Sans doute avais-je aussi un appui institutionnel qui validait en quelque sorte ma démarche : le Centre National des Arts du Cirque. Les entretiens que j'ai menés ont été intégralement retranscrits par des tierces personnes, parce que le CNAC menait alors une enquête lexicographique, en parallèle de la mienne. De mon côté, je n'ai pas choisi de restituer ce matériau « brut » dans mon essai, ni dans les huit entretiens des *Carnets de recherche / Contorsion*. J'ai considéré ces moments, passés à dialoguer avec les contorsionnistes, comme une forme de maïeutique, plus que comme un témoignage direct dont il faudrait absolument préserver l'ordre, la syntaxe, ou même le vocabulaire. J'ai réécouté chaque entretien et j'ai retranscrit certains passages qui retenaient mon attention, en m'appuyant sur les retranscriptions brutes, mais en les passant au tamis de ma propre compréhension, en organisant le discours autrement, en reformulant le propos pour l'adapter à l'écrit, étant donné qu'il serait donné à lire. J'avais conscience qu'on pourrait me reprocher d'avoir déformé la pensée d'autrui. C'est la raison pour laquelle j'ai apporté un soin tout

¹ *Ibid.*, p. 25.

particulier à faire vérifier chaque citation aux artistes interrogés. Je leur ai même envoyé l'ouvrage rédigé pour qu'ils voient dans quel contexte la citation apparaissait. Cette vérification systématique n'a pas été simple, et cela m'a demandé, parfois, de les relancer, et de faire le point avec eux. Lorsque j'ai constaté une résistance trop grande à se saisir du matériau écrit, j'ai proposé de leur lire, à l'oral, chaque citation. Nous prenions un rendez-vous téléphonique, je leur lisais leur propos, pour qu'ils le valident ou le corrigent. Cette dernière étape était pour moi essentielle sur le plan éthique (il m'est arrivé de voir mes propos déformés dans un article journalistique et de pester contre le ou la journaliste qui ne m'avait pas consultée avant de le publier). Elle m'a permis de m'assurer de la satisfaction des artistes interrogés, qui transparaissait à travers un étonnement récurrent : « je ne me souvenais pas avoir dit ça ! » « Oui, c'est vrai, je suis bien d'accord avec ce que j'ai dit là ». Mais je ne soupçonnais pas que ces moments de vérification seraient aussi riches sur le plan scientifique. La plupart du temps, les artistes me demandaient de corriger un terme familier, un élément qui leur semblait après coup inexact (Élodie Chan a été très précautionneuse au sujet de la culture chinoise), ou encore un propos qui aurait pu heurter autrui. Je relevai, notamment, le soin que prirent plusieurs femmes contorsionnistes, les plus âgées, pour arrondir les angles de leurs souvenirs désagréables en matière d'apprentissage ou de rapports de genre. Ericka Maury-Lascoux me demanda, par exemple, de ne pas décrire ses premiers instructeurs de l'école Alexis Grüss comme elle l'avait fait à l'oral. « C'étaient de vieux acrobates en costume qui n'avaient jamais fait de contorsion, et qui pensaient qu'il suffisait de prendre une fille souple et de l'amener dans les poses ». Je le regrettai, car j'avais trouvé la scène décrite assez parlante. Elle permettait de se figurer très vite une époque et une façon de transmettre le cirque.

La démarche anthropologique (entretiens, sessions d'observations d'entraînements, participation à une routine d'échauffement) que j'ai engagée dans *Contorsion, renversements de perspectives*, a des affinités profondes avec la microhistoire, telle que la décrit Jacques Revel :

L'approche micro-analytique a mis en cause des convictions d'autant plus fortes qu'elles se paraient des avantages de l'évidence et de la simplicité. Celle, par exemple, qui veut que l'importance d'un phénomène soit, en quelque sorte, proportionnelle à sa taille. [...] nous partageons tous spontanément la conviction qu'il existe une grande et une petite histoire qu'oppose une hiérarchie d'importance. Elle fut longtemps celle des rois et des grands capitaines ; elle est devenue plus récemment celle des masses et des processus anonymes qui gouverneraient la vie des hommes. [Il s'agit, non pas de revenir aux « grands récits » d'avant l'école des Annales, explique-t-il, mais de] rendre compte de la logique et de la signification de ces expériences [celle des acteurs sociaux] dans leur singularité. Non pour céder à nouveau au vertige de l'individuel, voire de l'exceptionnel, mais avec la conviction que ces vies minuscules

participent elles aussi, à leur place, de la « grande » histoire dont elles livrent une version différente, discrète, complexe. Le problème n'est pas tant ici d'opposer un haut et un bas, les grands et les petits, que de reconnaître qu'une réalité sociale n'est pas la même selon le niveau d'analyse – ou, comme on le dira souvent dans ce livre, l'échelle d'observation – où l'on choisit de se situer. Des phénomènes massifs, que nous sommes habitués à penser en termes globaux, comme la croissance de l'État, la formation de la société industrielle, peuvent être lus en termes tout différents si l'on tente de les appréhender à travers les stratégies individuelles, les trajectoires biographiques, individuelles ou familiales, des hommes qui leur ont été confrontés. Ils n'en sont pas moins importants pour autant, mais ils sont construits autrement.¹

L'entretien m'apparaît comme une source de connaissance particulièrement intéressante dans le domaine artistique, parce qu'il fait sa place à certains éléments qui auraient été occultés d'une histoire fondée exclusivement sur l'analyse esthétique des œuvres – cette « grande histoire » du théâtre faite de chefs d'œuvres et/ou de scandales. Dans l'entretien, on peut évoquer un spectacle qui n'a pas marché, voire un projet qui n'a pas abouti, et qui pourtant s'est avéré fondateur dans le parcours de l'artiste. Le lien entre les croyances, les valeurs, les contraintes sociales et les actes de la personne y apparaît souvent nettement. Et des liens se tissent entre diverses trajectoires, qui pourtant ne se sont jamais croisées.

5. (Quelques pas) vers des formes de recherche-en-pratique

En 2014, j'ai été suppléante au CNU, et on m'a confié l'expertise de vingt-six dossiers pour les qualifications aux concours de maîtres de conférences en études théâtrales. Les trois jours de commission ont été très formateurs pour moi, car à travers les accords ou les désaccords sur tel ou tel dossier transparaissaient les consensus et les clivages de la 18^{ème} section du CNU, qui rassemble de nombreuses disciplines en un seul champ large : « Architecture (ses théories et ses pratiques), arts appliqués, arts plastiques, arts du spectacle, épistémologie des enseignements artistiques, esthétique, musicologie, musique, sciences de l'art ». Cette section est d'ailleurs celle qui a le nom le plus long et le spectre le plus large, parmi les quatre-vingt-sept sections du CNU, si bien qu'il est difficile d'en avoir une vision d'ensemble. Or, je remarquai à l'époque une forte divergence entre les disciplines artistiques au sujet de la recherche-crédation. Aux yeux des enseignants-chercheurs en danse et en arts plastiques, la recherche-crédation et les formes variées de recherche-action constituaient un acquis, voire une condition *sine qua non* pour qualifier un dossier. Aurore Després, en danse, rejetait systématiquement les dossiers dont les doctorats ne comprenaient pas de mise en œuvre. Elle les assignait à d'autres sections : histoire, littérature, littérature comparée. Dans

¹ Jacques Revel (sld), *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 10-12.

les trois autres domaines artistiques, musicologie, études théâtrales, études cinématographiques, la grande majorité des thèses présentées ne comportaient pas de volet « création » ou « pratique ». Lorsqu'il y en avait un, il arrivait qu'il soit jugé léger ou suspect. Les études théâtrales étaient moins résolues à se positionner sur ces questions : les thèses purement théoriques y étaient validées en fonction de leur qualité ; les rares thèses ayant une dimension pratique n'étaient appréciées que si elle y tenait une place restreinte, et si, en outre, la qualité artistique de la démarche était validée par une instance extérieure à l'université (un lieu culturel public, par exemple). J'ai observé le même type de clivages, ces trois dernières années, au sein du Laboratoire CEAC. Exception faite de Laurent Guido, mes collègues en études cinématographiques, qui sont les seuls à ne pas faire d'ateliers au sein du Master Arts, sont aussi les plus réticents à la recherche-crédation, y compris lorsque le doctorant est dans une école d'art reconnue comme Le Fresnoy. À ces divergences disciplinaires, il faut ajouter des séparations culturelles entre, par exemple, la France et le Canada. Lorsque la revue québécoise *L'Annuaire théâtral* a publié le dossier *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, j'ai pu relever, en tant que directrice de la publication, l'intérêt du comité éditorial pour les rares articles qui se positionnaient à partir de la pratique. Cet intérêt s'accompagnait d'une demande d'explicitation de la situation et du parcours de l'artiste-chercheur, qui m'apparaissait assez proche de l'anthropologie et des sciences sociales. Ce type de positionnement est rare dans les études théâtrales françaises, où la norme est plutôt de gommer les traces de subjectivité du discours, même sur le plan énonciatif. À l'UQAM, des programmes de recherche-crédation ont été mis en place dès les années 1990¹, dans le sillage de la Finlande (années 1980), de l'Angleterre, de l'Australie et des États-Unis. Maud B. Lafrance et Marie-Christine Lesage émettent l'hypothèse que « ce développement de la recherche en art en milieu universitaire » est venu compenser partiellement « la perte de cet espace de recherche et d'un temps d'exploration artistique au sein des institutions théâtrales »². Si on met en relation cette hypothèse avec la situation française, on comprend mieux les raisons du « retard » du monde académique à s'intéresser à ces formes : avec le régime de l'intermittence, et le maillage des scènes nationales, maisons de la culture et autres lieux du théâtre public en France, cet espace-temps pouvait être maintenu pour des équipes de création sans avoir à frapper à la porte de l'université. Or, depuis le durcissement du régime de l'intermittence (réformes de 2003, 2014, 2016) et la réduction du budget de la Culture, ces

¹ Maud B. Lafrance et Marie-Christine Lesage, « La recherche-crédation en théâtre à l'Université du Québec à Montréal », in Mireille Losco-Léna (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, op. cit., p. 212.

² *Ibid.*, p. 211.

espaces-temps tendent à se réduire comme peau de chagrin. La mise en place en 2009 de RESCAM (Le Réseau interuniversitaire d'écoles doctorales Création, Arts et Médias), qui fédère 18 universités françaises, et quelques autres initiatives locales comme le programme doctoral SACRe de PSL – Université Paris, ou la construction de la Maison de la Création à l'université de Grenoble-Alpes (2019), marquent une évolution en faveur de la recherche-création et de la recherche-action dans le monde académique français.

Si, comme je l'ai expliqué plus tôt, il m'a semblé indispensable de faire des stages de jeu corporel au cours de ma recherche, afin de ne pas avoir une approche extérieure de questions que je traitais sur le plan historique et esthétique, cette pratique parallèle, qui nourrissait ma réflexion, n'avait rien à voir avec ce qu'on peut nommer la « recherche-création », dans le sens où je n'explorais pas des voies nouvelles en art, et me contentais d'apprendre, auprès d'artistes-pédagogues, des savoirs qu'ils avaient développés au fil du temps, en relation d'une part avec leurs productions artistiques, et d'autre part, dans des espaces de stages ou de laboratoires. Mon arrivée à l'université de Lille, en 2017, a coïncidé avec un fort désir de faire évoluer, non pas mes objets de recherche, mais la façon que j'avais de les partager et de les diffuser¹. En clair, il m'importait désormais d'explorer d'autres formes et cadres que ceux de la vie académique (colloques, journées d'étude, publications papier ou en ligne), et à ce titre, j'avais le souhait de développer des formes de recherche-en-action. Coïncidence heureuse : deux occasions m'ont été offertes de mettre ce projet à exécution.

La première était une invitation à participer au Séminaire de la Faculté des Humanités, à l'université de Lille, en mars 2018². Le contexte de ce séminaire était particulier : il rassemblait un public très varié de chercheurs et d'étudiants issus de toutes les formations et de tous les laboratoires de la Faculté des Humanités (qui comprenait alors les arts, les lettres modernes, les langues et cultures antiques, la philosophie, et les sciences du langage). Tenir un propos trop spécialisé aurait manqué l'intention de ce séminaire, qui était de proposer des sujets de réflexion transversaux, susceptibles d'ouvrir un dialogue entre ces diverses disciplines. Je choisis la forme de la « lecture-conférence », d'une part pour tenir compte du lieu qui accueillait la conférence – la Bibliothèque des Humanités – d'autre part parce qu'elle

¹ « [L]a pratique peut être à la fois une forme de recherche et une manière légitime de rendre les résultats accessibles au public... », explique Colin Painter. Cette déclaration, tirée d'un article en ligne, est traduite et citée par Philippe Guisgand et Gretchen Schiller, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 23 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1755>, p. 7.

² On pourra trouver la liste des interventions à ce séminaire à l'adresse suivante : <https://bhuma.univ-lille.fr/9/seminaires-de-la-faculte-des-humanites>

offrait la possibilité de faire entendre des textes plus ou moins connus, dans leur forme originale. La lecture permettait d'offrir un support de discussion qui ne soit pas biaisé d'emblée par mon métadiscours. Lors de mon doctorat, ayant eu en main un traité sur *Le Geste*, publié en 1900 par un médecin, Charles Hacks, qui comprenait des développements sur la pantomime, j'avais été frappée par le chapitre entier que cet auteur avait consacré aux gestes féminins, qu'il assimilait très vite à une forme de théâtralité (ou d'hypocrisie) hystérisée, en s'appuyant sur divers paramètres anatomiques (la largeur du bassin des femmes leur défendant le geste naturel, disait-il), vestimentaires et sociaux (le corset, notamment, faisait l'objet d'un long développement ambivalent). Je choisis de proposer une réflexion sur le « jeu au féminin » (et non sur le jeu des femmes), que je déclinai en quatre lectures, lues dans un ordre diachronique, contextualisées et commentées : Charles Hacks, « La Femme et le geste », *Le Geste*, 1892 ; Valentine de Saint-Point, « Le Théâtre de la femme », 1912 ; Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, 1935, et Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », 1974. Ce parcours chronologique était marqué par une évolution nette, de la dévalorisation du jeu au féminin à sa valorisation. Lorsqu'elle était envisagée comme comportement social, la féminité était stigmatisée, assimilée à une surthéâtralité, soupçonnée d'hypocrisie (chez Hacks et en partie chez Valentine de Saint-Point). Lorsqu'elle était perçue comme une caractéristique essentielle (qui reposerait sur la conscience du « corps intérieur », sur la capacité à être traversé par le souffle ou la parole), la féminité était au contraire considérée comme une qualité fondamentale à exercer pour tout acteur – homme ou femme (chez Artaud, et surtout chez Novarina). Cette lecture-conférence a été, pour moi, un moment particulièrement opérant, parce que je m'y suis saisie, alternativement, des deux manières d'interpréter un texte, théâtralement et herméneutiquement. Aucune de ces deux interprétations n'était mise « au service » de l'autre. Le but n'était pas démonstratif (appuyer un mot ou une phrase pour le commenter plus tard). Il s'agissait de deux manières de traverser ces textes et d'en déployer les sens possibles, en laissant en suspens, autant que faire se peut, certaines significations, pour qu'elles puissent être discutées ensuite. En lecture, je me donnai comme mot d'ordre de suivre l'injonction de Régy : « Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire penser à plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaire, leur ton ne devrait porter aucun jugement. »¹ Dans le commentaire qui suivait la lecture, bien entendu, je prenais position,

¹ Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Solitaires intempestifs, 1998, p. 35.

pour situer dans un contexte ou une histoire longue (du théâtre et de la société) tel ou tel point saillant des textes.

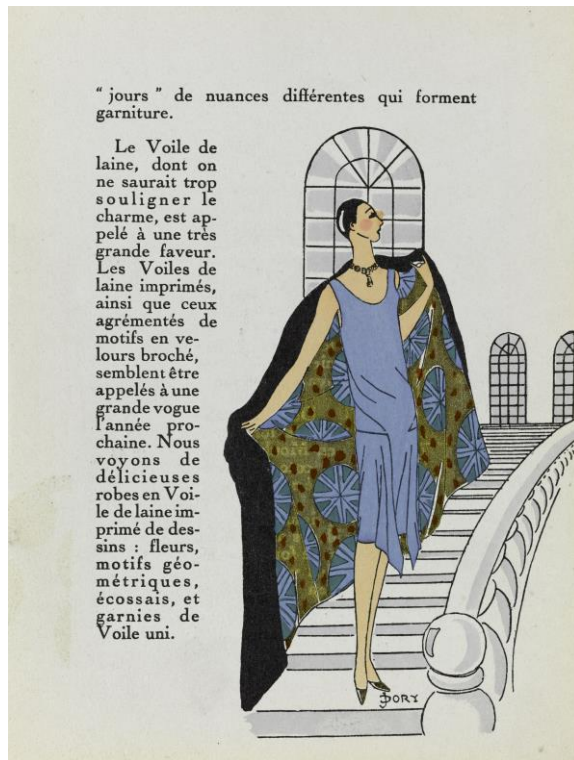
À la suite de cette lecture-conférence, ma collègue Marie Glon, maîtresse de conférences en études en danse, me proposa de participer à une résidence de recherche aux Archives départementales du Nord, qui devait aboutir à une après-midi de conférences performées, le 24 février 2019. L'objectif de cette plongée dans les archives était d'explorer les situations, les attitudes et les comportements des femmes du Nord après la Première Guerre mondiale, et de donner vie aux Archives par des conférences jouées ou dansées. La manifestation, en lien avec l'exposition *Reconstruire l'avenir. Territoires et habitants du Nord et du Pas-de-Calais après la Première Guerre mondiale*, prévoyait un parcours dans plusieurs salles des archives (salles de lecture, salle de conférences, magasins, salle d'exposition), où nous accueillions le public tantôt seules, tantôt ensemble (pour une lecture commune de quelques jugements rendus aux prud'hommes, qui permettait de mettre en lumière le travail des femmes). Nous étions quatre, et consacrons chacune dix minutes à un sujet qui nous tenait particulièrement à cœur, dans des salles parallèles : Marie Glon avait lu les procès-verbaux des divorces d'après-guerre et convoquait quelques cas avant d'interpréter un extrait de *La Sorcière* de Mary Wigman (1914) ; Véronique Brunel lisait les lettres d'une mère qui avait perdu son fils au cours des derniers jours de la guerre et demandait qu'on retrouve sa dépouille, lectures qu'elle mettait en relation avec la danse de La Mère dans *La Table verte* de Kurt Joos (1929) ; Marion Sage avait développé une enquête à partir d'une affiche publicitaire rose, qui déclinait les divers numéros de cabaret d'un cinéma-casino d'après-guerre, qu'elle mettait en relation avec une danse des grimaces inspirée de Valeska Gert. Quant à moi, j'avais décidé de travailler sur la figure de la garçonne et proposé une comparaison entre les postures des femmes dans les brochures de mode 1900 et celles des années 1920 ou 1930. Je glissais au passage une évocation biographique (celle de Violette Morris ou Meurisse) et une référence romanesque (le résumé rapide de *La Garçonne*, de Victor Margueritte, scandale et succès de librairie en 1922). Je montrais, brochures à l'appui, que la garçonne n'était pas seulement affaire de coiffure mais aussi affaire de posture. C'est pourquoi, après avoir lu un texte très éloquent de Paul Bellugue, historien de l'art des années 1950-60, je proposais aux spectateurs qui le souhaitaient de traverser, debout et en marchant, la mode posturale féminine des années 1900 (antéversion du bassin et buste serré par le corset) et celle des années 1920 (rétroversion du bassin, genoux déverrouillés et libérés des lourds jupons, épaules tombantes). Il s'agissait de mesurer la liberté de mouvement acquise en quelques décennies. Les quatre

groupes qui passèrent dans l'après-midi se prêtèrent plus ou moins au jeu de ce transfert postural dans une autre époque.

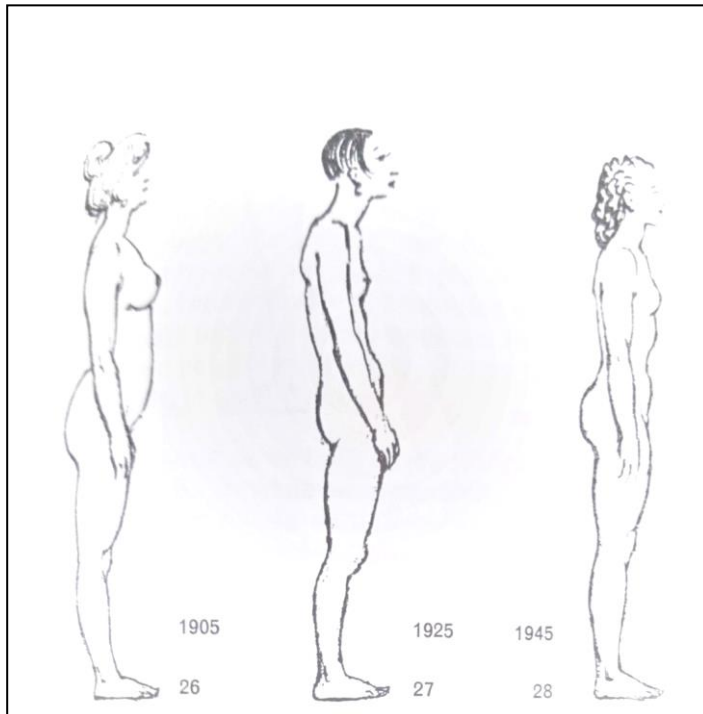
Tout embryonnaires et ponctuelles qu'elles aient été, ces deux formes, la lecture conférence et la conférence en mouvement, m'ont mise sur une voie que j'aspire à développer. Dans cette perspective, « penser le corps en jeu » ne se réduirait pas à observer les corps qui jouent pour les penser ; il s'agirait, en outre, à chaque fois que cela s'avère possible et pertinent, de mettre en jeu le corps pour mieux le penser.



La Vraie Mode, 1900.



Catalogue Masurel, 1927.



Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Maloine, 1967, p. 191.

III. RECHERCHE ET FORMATION, DES VASES COMMUNICANTS

L'une de mes amies, maîtresse de conférences en littérature américaine, m'a un jour dit qu'elle trouvait que les métiers d'enseignant et de chercheur s'équilibraient bien : celui d'enseignant avait, à ses yeux, l'avantage du contact avec autrui, et de la machine bien huilée car elle reprenait les mêmes cours chaque année ; tandis que celui de chercheur permettait de longues plages d'exploration solitaire sur des questions spécialisées, qu'elle partageait exclusivement avec ses collègues à l'occasion d'évènements scientifiques. Je me suis alors aperçue que nous n'avions pas la même vision de notre métier, et que nous ne l'exercions pas de la même manière.

Je conçois, pour ma part, la recherche et l'enseignement comme des vases communicants – j'aurais volontiers pris l'image des plaques tectoniques si elle ne charriait pas avec elle son lot d'éruptions volcaniques, de tremblements de terre et de tsunamis. Il m'est souvent arrivé de prendre en charge de « nouveaux cours », même lorsque je ne changeais pas d'université. Parfois, ces nouveaux cours m'amenaient à découvrir ou à approfondir une bibliographie, qui me mettait sur la voie d'une piste de recherche : cela a été le cas, par exemple de « Théories du jeu : théâtre et cinéma » de deuxième année de Licence. Mes collègues de cinéma m'avaient sollicitée pour dispenser ce cours car aucun d'eux n'était spécialiste du jeu au cinéma¹. C'est ainsi que j'en suis venue à m'intéresser à la façon de jouer, mais aussi à la conception du jeu d'acteurs comme Marlon Brando, Louis de Funès, Jeanne Moreau ou Isabelle Huppert. Ma recherche sur Jeanne Moreau s'est ensuite étoffée, par des visionnages de documents à l'INA, des défets de presse. J'en ai présenté quelques éléments inachevés au Séminaire « Genre, création et matrimoine », coordonné par Charlotte Foucher et Hélène Marquié, le 15 mai 2018. Ma recherche était alors assez foisonnante et l'angle du matrimoine m'avait permis de la canaliser. J'étais partie d'une réponse surprenante de Jeanne Moreau à James Lipton qui l'engageait, dans son émission *Inside the Actors Studio*, à mettre en relation sa personnalité et ses rôles. Question bateau. L'actrice chevronnée ne

¹ C'est à l'université de Caen, au Centre de recherches et de documentation sur les arts du spectacle, qu'a été mené un programme transversal sur le jeu de l'acteur au théâtre et au cinéma, qui a abouti à de nombreuses publications dans les années 2000 :

Gérard Denis Farcy et René Prédal (sld), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CREDAS / avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS, Saussan, L'Entretiens, 2001.

Vincent Amiel, Gérard-Denis Farcy, Sophie Lucet, Geneviève Sellier (sld.), *Dictionnaire critique de l'acteur : théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

s'était pas laissé prendre au piège de l'assimilation ou de l'identification. Au contraire, elle avait souligné combien les rôles qu'elle avait traversés l'avaient transformée :

Jeanne Moreau :

J'ai découvert récemment que le lien entre les rôles principaux que j'ai incarnés est là : ce sont des femmes qui refusent d'obéir à ce qu'elles sont supposées être, à ce qu'on attend d'elles.

James Lipton :

Quelle part de vous, Jeanne Moreau, se retrouve dans chaque rôle que vous jouez ?

Jeanne Moreau :

Très peu. C'est pour cela que c'est si fascinant, pour moi, d'être actrice. C'est-à-dire, la femme que je suis a été nourrie par tous ces personnages, et les personnages ont été nourris par moi-même. Mais au-delà de moi, au-delà de ma vie, je suis sûre que nous, les êtres humains, nous portons en nous quelque chose qui est inconnu, archaïque, qui vient de plus loin, bien plus loin. [...] C'est ça jouer. Cela n'a rien à voir avec être fidèle à la vie. Ça va au-delà. Comme certains personnages dans les romans. Vous savez, les grands auteurs, ils donnent naissance à une femme ou un homme qui va vivre bien au-delà du livre, et après de nombreux, nombreux siècles.¹

La conception de l'acteur qui affleure dans le discours de Jeanne Moreau est celle du passeur, entre le passé et le présent, entre la fiction et le réel, entre des « modèles de conduites »² imaginaires et les comportements admissibles dans le monde. Lors du séminaire, j'ai interrogé la pertinence de concevoir le jeu d'acteur en termes de patrimoine, le jeu d'actrice en termes de matrimoine. En quoi pourrait consister ce patrimoine ou matrimoine ? Dans le cadre d'une réflexion sur l'historiographie des processus de création, il pourrait être opérant de faire apparaître la part créatrice des actrices dans le spectacle, et de ne pas les réduire au rang de simple « interprète » d'une mise en scène. Cet angle d'approche, qui est paradoxalement plus répandu aujourd'hui dans les études cinématographiques, grâce à des collections comme « anatomie d'un acteur » aux Éditions des Cahiers du cinéma³, est assez peu adopté pour traiter du XX^e ou du XXI^e siècle au théâtre. La figure du metteur en scène fait encore trop d'ombre aux acteurs. Il en est autrement du XIX^e siècle, où des analyses ont été produites durant cette dernière décennie⁴. Or, la spécificité des « vedettes », en particulier féminines,

¹ Jeanne Moreau, interviewée par James Lipton, Émission de télévision *Inside the actors studio, with Jeanne Moreau*, hosted by James Lipton, November 10, 2002, Season 9, Episode 3, minutes 26.13 à 28.10, extrait traduit de l'anglais par Ariane Martinez.

² Jean Duvignaud, *L'Acteur*, Paris, Écriture, 1993 [1965], p. 146-176.

³ Puisqu'il est question de « matrimoine », on notera cependant que dans cette collection, qui compte désormais neuf volumes, la part des actrices est très réduite : elles ne sont que deux (Meryl Streep et Nicole Kidman) à avoir droit à leur monographie, là où on compte sept acteurs (Robert de Niro, Marlon Brando, George Clooney, Al Pacino, Johnny Depp, Tom Cruise, Jack Nicholson). De plus, l'ambition d'étudier « le parcours de grands acteurs du cinéma mondial » a visiblement été revue au profit du seul cinéma hollywoodien.

⁴ Olivier Bara, Mireille Losco-Lena & Anne Pellois (sous la direction de), préface de Jean-Claude Yon, *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2015.

Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (sous la direction de), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

c'est que ce qui est médiatisé d'elles et à travers elles, c'est autant la femme que l'artiste, et que leur image publique et privée sont intriquées¹.

J'espère, si la situation sanitaire le permet, faire aboutir cette recherche, en l'envisageant sous un autre prisme, celui du traitement, par la presse, de la jeune pensionnaire Jeanne Moreau jusqu'à la vedette expérimentée, dans le cadre du colloque « L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée 1750-1980 », organisé par Marion Chénétier et Marco Consolini. Initialement prévu en juin 2020, il a été reporté en décembre. Je souhaiterais en particulier montrer combien les différentes formes de presse (presse théâtrale, presse cinématographique, presse *people*) ont pu traiter l'actrice de manière différenciée et contribuer à sa notoriété.

J'en reviens aux vases communicants : si l'enseignement m'a souvent mise sur la piste de réflexions que j'ai développées sous la forme de publications scientifiques, la réciproque est moins vraie, et j'ai mis plus de temps à verser l'eau du vase « recherche » dans celui des enseignements. J'ai entendu plusieurs fois des collègues parler avec amusement et tendresse de ces jeunes docteurs passionnés qui consacrent au moins une séance de leur cours à leur thèse. Cela n'a pas été mon cas. J'avais une forme de complexe de l'historien en études théâtrales, complexe qui, si l'on en croit Marion Denizot, se traduit chez beaucoup d'entre nous par une mise à disposition de l'histoire au service du contemporain. Il nous faut « convaincre [nos étudiants] de l'intérêt des cours d'histoire »². C'est à partir d'aujourd'hui que nous regardons hier, et plus souvent pour penser les continuités que les ruptures. Je dis « nous », car je me retrouve dans ce fonctionnement brièvement décrit par ma collègue de Rennes. Sans doute ce léger biais scientifique tient-il à notre conscience de spectateurs avertis. Lorsque j'ai eu des collègues historiennes, comme Alice Folco, ce principe pédagogique a souvent orienté nos choix d'œuvres dramatiques. Nous optons pour celles qui sont encore montées aujourd'hui sur les scènes françaises : on faisait lire à des étudiants de Licence Shakespeare plutôt que Webster, Tchekhov plutôt que Lermontov.

Or, partant de tels principes, je ne voyais pas très bien par quel tour de passe-passe j'allais parler de la pantomime fin de siècle à mes étudiants en analyse de spectacles : le moins qu'on puisse dire, c'est que ses échos sur la scène contemporaine sont faibles. Le levier pour faire évoluer les choses a été de proposer de nouveaux cours où je pouvais, en partie du moins,

¹ Voir Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984 [Seuil, 1972] ; Sabine Chaouche and Clara Sadoun-Edouard, *Consuming female performers, (1850-1950), European drama and performance studies*, 2015-2, n°5, Classiques Garnier, Paris.

² Marion Denizot, « Les études théâtrales et l'histoire : vers un primat de l'histoire du temps présent », *op. cit.*, p. 191.

partager mes recherches du moment. À Paris III, j'avais par exemple créé un cours intitulé « théâtres d'images », qui me permettait d'évoquer les pantomimes et féeries du XIX^e siècle avant d'aborder la scène contemporaine. À Grenoble, j'ai profité d'un changement de maquette pour insérer le cirque dans les cours optionnels, car il en était totalement absent. À Lille, j'ai eu l'immense chance d'arriver après Claude Jamain, qui s'était déjà chargé de mettre en place des cours nommés « Théâtre gestuel » et « Corps en scène ». Le cadre était déjà là. Nul besoin de le redessiner.

1. Impliquer les étudiants par l'engagement corporel

Au-delà de la question des contenus de la recherche plus ou moins « diffusables » dans les cours, il me semble que ma recherche a fortement infléchi mes pratiques d'enseignement. J'ai cherché, comme d'autres dans ma discipline, à gommer la séparation entre ce qu'on nomme dans nos filières « les cours théoriques » (l'histoire, l'esthétique, l'étude de textes dramatiques) et « les cours pratiques » (le jeu principalement, mais aussi la scénographie, la lumière). Ces cours pratiques sont, bien souvent, ceux que les étudiants préfèrent. Nous leur devons, très certainement, la croissance de nos effectifs en Licence, et même en Master – là où les filières comme les lettres modernes ont connu une désaffection progressive dans les deux dernières décennies, saignée qu'ils commencent à juguler en instaurant des cours d'écriture créative et en ouvrant des parcours de « création littéraire » en Master. Les étudiants de L1 qui abandonnent, on le sait, disent souvent que c'est parce qu'il n'y avait pas assez de pratique. Je ne suis pas pour que l'université devienne un conservatoire, ni même pour que la part des cours pratiques y augmente, car ils y constituent déjà un tiers de nos enseignements, ce qui n'est pas négligeable. La vocation de l'université est d'être d'abord un lieu où forger sa pensée et son esprit critique – ce qui est d'ailleurs parfaitement possible dans un cours dit pratique comme dans un cours dit théorique. Mais l'appétence de nos étudiants pour ce type de cours, et leur inappétence croissante pour des dispositifs comme le « cours magistral », me semble être un indicateur majeur qu'il faut les impliquer, et utiliser pour cela les outils théâtraux que nous avons à notre disposition. La « pratique » a l'immense avantage d'offrir à chaque fois qu'on s'y livre une nouvelle façon de considérer les choses et un déplacement des enjeux, là où la simple « communication de connaissances » suscite souvent de l'ennui. Ce que nos étudiants viennent chercher dans le théâtre à l'université, c'est une manière de s'impliquer dans le savoir, psychologiquement et physiquement. C'est une manière de

connaître qui contrebalance l'usage effréné des nouvelles technologies et des savoirs par écrans interposés. Sur ce point précis, le discours dominant des conseillers en didactique et autres spécialistes de l'innovation pédagogique me laisse dubitative. Combien de fois, lors de conférences pédagogiques, ai-je entendu des collègues manifester leur agacement face à la manière dont certains étudiants s'absentent derrière leurs écrans pour regarder un film en cours magistral ou pour envoyer des SMS à tout va ? Et combien de fois s'est-on contenté de leur répondre : « Les nouvelles technologies sont là, on ne fera pas marche arrière. Plutôt que de vous plaindre de l'usage inapproprié des outils numériques, impliquez-les avec ces outils, utilisez-les dans vos cours : faites-leur faire une recherche d'information en ligne, faites-les voter via des applications, etc. ». La récente crise sanitaire en a bien fourni la preuve, le « tout technologique » crée souvent de l'exclusion. Il est un moteur à désincarner les savoirs et à les banaliser. En tant qu'enseignante-chercheuse, si j'utilise bien évidemment certains de ces outils, il m'est difficile de voir en eux des sources d'innovation sur le plan de la relation pédagogique. Or c'est cette relation qu'il s'agit de faire évoluer. Je favorise donc les techniques corporelles qui permettent de faire saisir, y compris de façon sensible, que la classe est un lieu public, où chacun a un rôle à jouer.

C'est à l'arrivée de Gretchen Schiller à l'université de Grenoble, et à ses pratiques pédagogiques décloisonnées, que je dois d'avoir fait évoluer les miennes. Avant cela, je faisais des cours théoriques, et des cours pratiques. Mais, s'il m'arrivait de faire des « pauses théoriques » pour amener certaines notions dans les cours de pratique, je n'avais jamais pensé que je pouvais m'autoriser à modifier les usages de mes cours d'histoire, de dramaturgie ou d'analyses de spectacles. Je reproduisais la façon de faire qu'on m'avait apprise, lorsque j'étais étudiante. Progressivement, je me suis mise à insérer des temps d'exploration par le jeu, qui devaient devenir des matières à penser. L'enjeu de ces exercices est toujours le même : inciter chacun à se mobiliser (physiquement mais aussi mentalement) pour créer un espace commun de circulation de la pensée et de la parole.

En travaux dirigés d'analyse de spectacles, il m'est arrivé de reprendre un exercice que j'ai fait avec Yoshi Oida, et qui m'a beaucoup marquée. Je le décris dans la conclusion de mon article « Ce que la dramaturgie doit au cirque »¹, car je le fais faire aussi aux circassiennes qui suivent le Certificat en dramaturgies circassiennes. Mais je ne le propose pas dans le

¹ « Ce que la dramaturgie doit au cirque », dans Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (sld), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-Champagne, CNAC éditions, 2020, p. 83 de l'article et p. 235 du document III.

même but dans chacun de ces contextes : avec les circassiens, il s'agit de prendre conscience du fait que nous avons des attentes dramaturgiques qui ne sont pas (forcément) liées à la question de la fiction, mais à un besoin de variation rythmique, profondément ancré en nous. On pourrait presque parler de conditionnement dramaturgique ou de « pré-dramaturgie » comme certains parlent de « pré-mouvement »¹. Pour le public d'étudiants en analyse de spectacles, l'objectif de l'exercice est plus simple : faire saisir, en applaudissant yeux fermés et au diapason, la complexité du rituel d'applaudissement en fin de spectacle : mise en concordance (ou non) des spectateurs entre eux, possibilité de faire corps de manière sonore et unanime, puissance entraînant d'un geste collectif.

Ces dernières années, ayant eu la charge de cours d'histoire et de dramaturgie du XIX^e siècle à Lille, j'ai mis en place un protocole choral pour redonner du sens à l'exercice, devenu inadapté, du résumé d'intrigue. Le résumé d'intrigue est en effet un travail constructif en dramaturgie parce qu'il fait toujours apparaître des questions importantes de l'ordre de la structure de la pièce, ou des personnages. Or, avec Wikipédia, demander aux étudiants de faire ce travail par écrit est devenu ridicule et vain : ils se contentent de recopier, en les modifiant légèrement, les différentes versions des résumés qu'ils trouvent en ligne, et n'essaient pas de créer leur version. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'oraliser cet exercice, grâce à un travail de remémoration chorale. Le principe en est le suivant : je demande à trois étudiants de monter sur l'estrade-scène et de se positionner en triangle. Le point de départ de l'exercice n'est pas la parole mais le mouvement choral – inspiré par les exercices de chœur de Lecoq et par certains procédés du Roy Hart theatre. L'étudiant en « pointe » du triangle et face au public commence à se mouvoir très lentement et les deux autres doivent suivre ses mouvements en regard périphérique. Lorsque les conditions d'écoute sont véritablement réunies, j'ajoute une indication : celui ou celle qui guide peut, en même temps qu'il ou elle bouge, et sans chercher à illustrer sa parole par ses mouvements ou l'inverse, raconter la pièce qu'il ou elle a lue. Ce déconditionnement par le mouvement permet que « sortent », en priorité, les traits saillants de l'intrigue, et évite que la personne ne se mette à organiser trop en amont son discours. Lorsque le guide a suffisamment avancé son récit, il pivote de profil et laisse la main à un autre, qui reprend les mouvements, puis le récit de l'intrigue. Et ainsi de suite jusqu'à ce que l'intrigue complète ait été « contée », de ce cette

¹ Hubert Godard définit le pré-mouvement comme « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. » (Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse / Vuief, 2002, p. 236. Le Théâtre du Mouvement fait travailler sur le pré-mouvement en atelier.

manière un peu somnambulique. Une fois ce résumé choral achevé, c'est au reste de la classe que je pose la question : est-ce que l'intrigue a été entièrement restituée ? Y a-t-il des événements de la pièce que le chœur a oubliés, ou a mésinterprétés (cela arrive parfois) ? Y a-t-il des aspects de la pièce qui pourraient être détaillés, précisés ? Cet exercice m'a toujours beaucoup apporté, parce qu'il me permet de saisir de manière simple et sensible ce que les étudiants ont retenu de la pièce et ce sur quoi leur attention a porté en la lisant. Très souvent la lisière entre le résumé et l'analyse dramaturgique est ténue, et certains se mettent à évoquer des aspects du dialogue, des personnages, des questions sociales. Ces débordements sont eux aussi très instructifs.

Engager les étudiants de manière sensible et physique est la manière que j'ai trouvée pour contrer la logique CM/QCM qui est, malheureusement, la principale réponse pédagogique que l'université française a trouvée à la massification de l'enseignement.

2. Innovation pédagogique : les dispositifs CHUI et l'école du patient

J'ai pu laisser transparaître, dans les lignes qui précèdent, une forme de suspicion à l'égard d'un certain « prêt-à-penser » pédagogique. Je ne voudrais pas avoir l'air de dénigrer l'assistance des services d'accompagnement qui se sont développés ces dix dernières années dans les universités, et qui m'ont souvent été bénéfiques. Mais j'ai pris conscience en les fréquentant que, du fait que nous sommes des chercheurs et pas seulement des enseignants, c'est dans nos disciplines que nous trouverons les meilleurs ressorts pour inventer des dispositifs pédagogiques pertinents, pas dans les injonctions généralistes à faire des « humanités numériques » ou à se soumettre sans recul à « l'approche par compétences ». Je vois plutôt d'un bon œil le fait, par exemple, que les dossiers de candidature à l'IUF incluent désormais une rubrique portant sur « l'ouverture possible du projet IUF vers un projet d'innovation pédagogique et de diffusion orientée vers la société », ou qu'il existe désormais des congés pour projet pédagogique, comme il existe des congés pour recherches. Sans cela, risque de s'accroître une forme de séparation entre ceux qui sont amenés à privilégier la recherche et ceux qui se consacrent à l'enseignement et aux tâches dites d'intérêt général.

J'ai répondu deux fois à des appels à projets pour « innovation pédagogique », qui n'auraient pas pu voir le jour sans l'accompagnement des services d'innovation pédagogique. Tous deux étaient des dispositifs particuliers d'improvisation en milieu clinique, et ils étaient

fondés sur un partenariat avec des enseignants-chercheurs d'une autre discipline, la médecine et la psychologie. Le premier projet, à Grenoble en 2016-17, est né à l'initiative d'un Professeur en anatomie au CHU de La Tronche, Philippe Chaffanjon, qui souhaitait que ses étudiants de 3^{ème} année fassent des simulations de consultation, et qui proposait que les étudiants de théâtre jouent les patients. Je l'ai nommé « CHUI », siglaison de « Centre hospitalier et universitaire : Improvisation », et clin d'œil à la contraction familière de « je suis ». Ce titre résume ce qui est apparu rétrospectivement comme le cœur du projet : inciter les étudiants en médecine à prendre en compte le patient comme personne ; inciter les étudiants en théâtre à se positionner, dans une situation proche du réel, et avec un canevas préétabli. J'étais à l'origine du deuxième dispositif, qui a vu le jour en 2020 à Lille, en partenariat avec une collègue MCF HDR en psychologie, Sophie Lelorain, dont j'ai découvert les recherches sur l'empathie entre médecin et patient, et qui faisait déjà, depuis quelques années, des jeux de rôles avec ses étudiants de Master en psychologie clinique. Nous avons ciblé un public de Masters – car les situations à jouer demandaient plus de maturité et d'expérience du jeu que celles de CHUI – et l'avons appelé « l'école du patient ». Être acteur, en principe, c'est « agir ». Ici, les étudiants apprennent à être « patients » et non passifs, à saisir ce qui se joue en eux et avec les autres, dans les silences, les postures et les situations vécues.

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le déroulé détaillé de ces deux dispositifs interdisciplinaires. J'aimerais néanmoins souligner que ces propositions de formations s'inscrivent dans le prolongement de mes recherches sur le jeu théâtral. Elles constituent en outre une source de réflexions susceptibles d'être résumées dans un article, que nous envisageons d'écrire avec Sophie Lelorain, lorsque nous aurons quelques années de recul. Au-delà des désormais incontournables approches par *connaissances* et par *compétences*, l'objectif est de faire acquérir à ces patients fictifs une forme d'*expérience* de la relation, par l'improvisation.

En ce qui concerne « CHUI », mon souci principal a été de veiller à ce que les étudiants de théâtre trouvent un bénéfice à ces improvisations, et qu'ils ne se mettent pas simplement au service de la formation des étudiants en médecine et du credo « Jamais la première fois sur le patient ». Dans plusieurs CHU de France, les jeux de rôle sont pratiqués. En général, les patients sont joués, soit par les étudiants en Médecine eux-mêmes¹ (ce qui a

¹ Chloé Cécile Delacour, *Le Jeu de rôles dans le cadre de la formation à la relation médecin-patient : quel vécu pour les internes de Médecine générale ? Étude qualitative réalisée auprès d'internes de la Faculté de Médecine*

l'avantage de leur faire voir les deux faces d'une même situation, et de se mettre à la place du patient ; mais qui a le désavantage qu'ils connaissent en général les pathologies qu'ils jouent et ne sont donc pas dans cette situation d'ignorance vécue par la majorité des patients, situation qui génère des états émotionnels variés), soit par des comédiens professionnels¹ (ce qui limite les séances de simulations pour des raisons financières). La spécificité du dispositif CHUI a été de solliciter, pour jouer le rôle des patients, des étudiants d'Arts du Spectacle, en considérant qu'ils pourraient eux-mêmes, dans ce cadre original, développer des savoir-faire qu'ils ont tendance à négliger dans le cadre de l'improvisation théâtrale menée en atelier. En effet, l'entraînement à l'improvisation se pratique en général dans des contextes qui peuvent prêter au cabotinage et à la compétition (ateliers où on est tour à tour spectateur et acteur, matchs d'improvisations...). Ce désir de « plaire » (en général en faisant rire) tend à prendre le pas sur les qualités premières recherchées chez l'apprenti comédien : prise en compte de l'ici-et-maintenant (sans anticipation), écoute du partenaire, cohérence et crédibilité des réactions, ligne de conduite tenue du début à la fin de l'improvisation...

Pour l'école du patient, l'enjeu était différent, du fait des situations à jouer (annonce d'entrée en soins palliatifs, annonce de rémission suite à plusieurs années de chimiothérapie, difficulté à faire baisser son taux d'insuline pour un diabétique, etc.), et de l'interlocuteur fictif, un.e psychologue. Le théâtre et la psychologie, qui ont en partage de nombreuses préoccupations, notamment la vie émotionnelle et le fait d'être de possibles supports de « projections », ne font pas forcément bon ménage. On connaît le poncif des cours de théâtre « ne fais pas de psychologie, joue ! ». Le risque est grand, dans la situation proposée d'entretien psychologique, de tomber dans une forme de bavardage, échappatoire à l'approche sensible. Artaud l'avait déjà pointé en son temps :

Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux.²

de Strasbourg, Thèse de Doctorat sous la direction de Catherine Jung, Faculté de Médecine de Strasbourg, 2013, doctorat disponible en ligne.

¹ Voir par exemple ce court reportage de France Inter qui fait état d'une nouvelle option « Médecine, théâtre et vidéo » à l'Université Pierre et Marie Curie, où les patients sont joués par des comédiens :

<https://www.franceinter.fr/emissions/grand-angle/grand-angle-20-fevrier-2017>

² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 547.

Aussi avais-je demandé aux étudiants du Master Théories et pratiques du théâtre contemporain de faire des lectures (Jacques Lecoq, Augusto Boal, Alain Knapp) ou de voir des films (Jean Rouch) qui leur permettent de rester attentifs à la part de liberté qu'éveille l'improvisation, et à l'engagement qu'elle suscite. Avec les étudiants en psychologie, un atelier sur le regard, la voix et le toucher leur a permis de prendre conscience qu'ils avaient certains moyens d'entrer en relation avec le patient en deçà ou au-delà de l'échange verbalisé.

Si l'on en croit les retours chiffrés des questionnaires traités par la Direction de l'innovation pédagogique, le premier essai de « l'école du patient » a suscité un taux de satisfaction de 94%. Les retours les plus positifs portaient principalement sur le fait que ce dispositif permettait aux étudiants de mieux comprendre leur discipline (100% en théâtre, 92% en psychologie), de susciter des habiletés nouvelles (100% dans les deux formations). Certains étudiants ont même donné une dimension initiatique à cette expérience. En témoigne le propos suivant :

Le fait d'incarner ce rôle nous permet alors à nous, étudiants en théâtre, de nous entraîner à surmonter cette épreuve qu'est la maladie. Au-delà de nos recherches médicales et scientifiques qui ont précédé notre improvisation, nous avons ainsi dû chercher en nous-mêmes une force que nous ne soupçonnions peut-être pas : la force de lutter.¹

D'autres ont trouvé des termes justes pour qualifier l'improvisation – dans ces conditions contraintes et particulières de face-à-face :

Cette expérience m'a appris à être plus observatrice sur le comportement des autres et sur moi-même. Percevoir le moindre geste, ou une parole qui pourrait avancer un comportement ou une émotion que l'autre essaye de nous faire comprendre. C'est un bon moyen de se recentrer sur ce qui nous entoure et faire attention à la moindre intention. Cette expérience m'a aussi permis de me concentrer, pour donner une intention, une émotion. L'improvisation n'est pas quelque chose d'aisé et je l'ai appris au fil des séances, car même quand on ne joue pas, on joue sans le vouloir.²

En cette période très particulière de pandémie, qui induit des changements de comportement profonds et des contraintes nouvelles (contact interdit, port de masque sanitaire), je m'interroge, quant à moi, sur la manière dont nous allons pouvoir et devoir réinventer nos rituels de saluts et nos façons de nous présenter. Quel rôle le théâtre peut-il jouer dans cette reconfiguration des mœurs, qui suppose des réagencements de nos corps ? L'école du patient, où j'avais mis l'accent, l'an dernier, sur la première prise de contact, sur le fait de toucher et

¹ Témoignage anonyme recueilli par Nadia Malmi, le 01/04/2020.

² *Idem.*

d'être touché quand on serre la main d'autrui, constituera peut-être, l'année prochaine, un lieu de dialogue approprié et d'explorations en matière de proxémie ou de mise en confiance.

3. Résidences d'artistes à l'université : des espaces-temps privilégiés pour articuler création, formation et recherche

En 2016, à la faveur d'un changement de maquette, Gretchen Schiller qui était responsable du Master Création artistique à l'université Grenoble Alpes, a mis en place des résidences d'artistes annuelles. J'ai eu la chance d'être la première à pouvoir explorer ce dispositif, et me suis aperçue qu'il avait l'immense avantage d'intriquer trois démarches, qui jusque-là étaient conduites de manière très cloisonnée dans le monde académique français :

- la formation, en particulier celle qu'on catégorise comme « pratique » et qu'on confie plus volontiers aux professionnels du spectacle vivant ;
- la recherche, que les enseignants-chercheurs mènent, la plupart du temps, hors les murs de l'université (qu'ils fassent de l'analyse de spectacle, des temps d'observation de processus de création, des entretiens avec les artistes et les professionnels, tout cela se passe sur des terrains exogènes)
- la vie et l'action culturelle, qui sont gérés par des services culturels, dont les interactions avec la pédagogie, et plus encore avec la recherche, se limitent en général à quelques contacts avec des enseignants-chercheurs de bonne volonté.

D'autres universités ont, semble-t-il, mis en place ce type de résidence à peu près à la même période : la même année, Sylvain Diaz a invité Wajdi Mouawad à l'université de Strasbourg ; plus récemment, en janvier 2020, Erica Magris a organisé à Paris 8 une *masterclass* de trois jours avec Gabriele Vacis, metteur en scène et pédagogue du théâtre italien. Ce type d'évènement requiert une organisation rigoureuse, une capacité quasi-funambulesque à tirer divers fils budgétaires (AAP pédagogiques, budget récurrent formation, saison culturelle, budget recherche, etc.), un poing ferme pour frapper en douceur à de nombreuses portes, une grande force de persuasion auprès des potentiels partenaires, et enfin une endurance pour surmonter tous les obstacles administratifs et institutionnels qui jonchent la route (justificatifs multiples du statut de l'artiste, lenteurs pour le remboursement de ses voyages, etc.). Il n'empêche qu'au bout du compte, les étudiants sont ravis d'avoir découvert une approche

artistique qui leur était inconnue, les services culturels nous remercient d'avoir enrichi leur programmation, les collègues chercheurs s'aperçoivent que tel artiste, dont ils ignoraient tout, les amène à envisager autrement une question qui les taraudait. Quant à moi, je peux, avec le recul, affirmer que ces résidences ont eu des répercussions à long terme sur mes objets de recherche, et même sur ma pratique de la recherche. Celle de Claire Heggen est restée dans ma mémoire plusieurs années. Elle aboutira l'année prochaine à un long article en dialogue qui bénéficiera de ce temps long, où de nombreuses réflexions se déposent et sédimentent pour trouver une formulation plus claire. Celle de Lise Pauton, je l'ai déjà dit, m'a poussée à écrire mon inédit d'HDR sur la contorsion – décision imprévue, qui s'est avérée en cohérence avec tout mon parcours de recherche (sur les arts du mime et du geste, mais aussi sur la corporalité et les âges de la vie).

Il me semble donc utile de résumer et de mesurer les apports de ces deux résidences. Celle de Claire Heggen s'est déroulée en trois temps. Du 14 au 17 novembre 2016 a eu lieu un premier volet, plus orienté vers la recherche-crédation. Claire Heggen a donné à l'Amphidice une conférence ouverte à tous les publics, intitulée *Le Masque neutre à fleur de peau*. Elle y a retracé l'évolution du masque neutre au XX^e siècle et la façon dont le Théâtre du Mouvement a pu en modifier l'usage, notamment en déplaçant les masques sur le corps (en dotant le genou, le coude, le sexe d'un masque), à partir du spectacle *Tant que la tête est sur le cou*. Elle a aussi conduit un premier atelier avec les étudiants du Master 2 « Création artistique ». Cet atelier qui leur permettait d'approcher la question du solo, était à la fois une première approche de la matière (avec le papier de soie) et une initiation aux dramaturgies corporelles. Elle a proposé aux étudiants d'improviser, à deux, pendant une demi-heure : l'un jouait avec du papier de soie, l'autre observait et notait ses gestes, sans les interpréter. Après avoir inversé les rôles de spectateur-dramaturge et d'acteur-avec-papier-de soie, les deux étudiants devaient se mettre d'accord sur trois moments marquants de chacune de leurs improvisations. Claire Heggen suggérait ensuite à chacun d'essayer d'enchaîner ces trois moments-mouvements dans des ordres différents, afin de trouver quel serait l'ordre le plus intéressant, le plus ajusté, le plus fluide. Pour donner à saisir aux étudiants l'ampleur des montages possibles qu'ils pouvaient opérer, l'artiste a raconté une anecdote sur le haïku. Un disciple de Bashô lui ayant proposé le poème suivant : « Une libellule rouge / Ôtez-lui les ailes / Un piment », le maître, trouvant l'image belle mais trop cruelle, aurait inversé l'ordre des vers et l'orientation des images : « Un piment / Mettez-lui des ailes / Une libellule rouge. » C'est sur cette réflexion dramaturgique, ouverte à des réagencements de situations, que Claire Heggen a

conduit tout l'atelier. Cela a permis de faire comprendre aux étudiants, en pratique et de manière sensible, des notions fondamentales de la dramaturgie corporelle. J'en relèverai deux, que j'évoque par ailleurs dans des articles écrits avant ou après la résidence de Claire Heggen, et qui, sans faire référence à son travail, entrent en résonance avec ce dernier. D'abord, la reconfiguration des vers du haïku, piste pour un réaménagement de la partition gestuelle, fait écho à un élément que j'avais déjà pointé dans les théâtres d'images, et qui vaut également pour les dramaturgies gestuelles, à savoir qu'il s'agit de dramaturgies oniriques, fondées sur l'association libre, et non sur la narration suivie. Elles reposent en général sur la discontinuité et la fragmentation. Elles empruntent au rêve certains de ses procédés (la répétition-variation, la condensation, la non-contradiction)¹. Claire Heggen l'avait déjà formulé en d'autres termes, dès 1980. À la question qu'on lui posait, de savoir si le corps était en lutte ou en accord avec la pensée, elle avait répondu par un pas de côté : « Je suis tentée de dire qu'il y a un imaginaire corporel là où il y a déconnexion de la pensée cartésienne. Le corps induit tout seul des choses. »² Ensuite, le fait de faire choisir aux étudiants les trois moments clés issus de leurs improvisations, en les poussant à se concerter, entre acteur et spectateur, met l'accent sur le fait que « Tout agencement dramaturgique est conditionné par les attentes du public, qu'il s'agit à la fois de combler, de déjouer et de dépasser, pour que l'instant partagé se transforme en trace mémorable »³, comme je l'ai énoncé plus tard au sujet des dramaturgies circassiennes. En clair, la dramaturgie n'est pas un processus qui repose exclusivement sur la composition auctoriale du metteur en scène ou de l'acteur-créateur. Les spectateurs font saillir, par leur qualité d'écoute ou par leurs réactions physiques, les moments forts du spectacle, ceux qui méritent l'attention et le souvenir. Ceux-ci pourront être amenés à évoluer au fil des représentations.

Lors de ce premier temps de résidence à l'université de Grenoble, Claire Heggen a aussi participé à une rencontre avec les étudiants de L3 et de Master, suite à sa conférence sur le masque neutre, le 17 novembre 2016. Certains propos qu'elle a tenus lors de cette rencontre trouveront leur place dans l'article que je m'appête à écrire, avec elle, pour le volume *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux, féminins et féministes*,

¹ « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX^e siècle et aujourd'hui » dans *L'Annuaire théâtral*, n°46, automne 2009, p. 159-168 ; article 13 du document III, p. 126-131.

² Claire Heggen, *Empreintes*, n°4, janvier 1980, p. 71.

³ « Ce que la dramaturgie doit au cirque », dans Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (sld), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-Champagne, CNAC éditions, 2020, p. 74 de l'article et p. 227 du document III.

coordonné par Charlotte Foucher et Hélène Marquié et Frédéric Duhautpas. Elle y expliquait, entre autres choses, que son penchant pour le masque, le mime corporel et la marionnette, était sans doute la manière qu'elle avait trouvée de monter sur scène sans tomber dans « l'expression corporelle » en vogue dans l'après-1968, qui l'intimidait et dans laquelle elle percevait une forme d'exhibitionnisme. Elle se sentait plus à l'aise dans les maximes de Decroux appelant à « montrer son art sans montrer sa personne », et dans le jeu silencieux, qu'elle mettait en relation avec la notion de minorité politique. Elle donna comme exemples les femmes dont le corps était encore tabou dans les années 1970, et les noirs, qui n'avaient que le domaine du sport pour s'affirmer.

Le deuxième temps de la résidence de Claire Heggen, du 9 au 15 janvier 2017, était consacré à la création. Nous avons pu, quelques étudiants volontaires et moi, assister aux répétitions du spectacle qu'elle créait alors avec Elsa Marquet Lienhart, *Aeterna*, et dont la première eut lieu au printemps 2017 à l'Institut international de la Marionnette de Charleville-Mézières. Outre la mise à disposition de la salle de spectacle de l'Amphidice, le service culturel avait mis à disposition les régisseuses du lieu, pour développer leur travail en relation avec la lumière. Le travail sur la lumière était essentiel car il venait renforcer ce que Claire Heggen nomme « la notion de service », point essentiel de sa pensée et de sa pédagogie de l'objet. L'acteur « maître du regard »¹, peut orienter le regard du spectateur sur lui-même, sur l'objet, ou sur la relation entre l'acteur et l'objet, par un ensemble de procédés : mouvement, mise en contact, respiration, musicalité.

Enfin, le troisième temps de résidence de Claire Heggen, intégralement dévolu à la formation, consistait en un stage intensif auprès des étudiants de Master 2 « création artistique » autour de la relation corps-objet. Les étudiants ont développé diverses formes d'interactions possibles avec les objets (mobilité/immobilité ; rythme ; orientations du regard ; axes du corps ; hiérarchies de niveaux ou de proxémie entre corps et objets ; qualités de toucher). À l'issue de ce stage, chaque étudiant avait créé un solo de 3 minutes, qui a été joué dans le hall de l'Amphidice, le 24 janvier 2017 lors de la Journée des Lycéens. L'objectif était aussi que ce solo les suive dans leur vie professionnelle d'artiste en formation, et qu'ils puissent le jouer dans d'autres contextes s'ils le souhaitent. J'ai noté, à cette occasion, des phrases qui m'ont semblé très représentatives de la démarche de Claire Heggen (et que j'ai parfois eu l'occasion d'entendre dans d'autres stages) : « Il n'y a pas d'exercices, il n'y a que

¹ Claire Heggen, « Abécédaire en chantier », in Claire Heggen et Yves Marc, *Théâtre du Mouvement : l'aventure du geste*, op. cit., p. 376.

du théâtre. Je ne parle pas d'exercice, je parle de protocole de jeu. » « Quand on crée un spectacle, un solo, il y a cette tâche obscure qui nous guide : on ne sait pas de quoi il s'agit exactement, mais il ne faut pas mettre au clair trop vite ce qu'on cherche, sans quoi on tend à le faire disparaître. Parfois, c'est dix ans après qu'on sait de quoi on a traité. »

Cette expérience d'invitation d'une artiste en résidence avait été si riche que j'en ai parlé, lors de mon audition à Lille, comme d'une démarche que je souhaiterais reprendre et développer avec d'autres artistes – acteurs ou circassiens. J'ai d'ailleurs appris, une fois nommée dans le Nord, que le CEAC avait déjà organisé des résidences d'artistes en lien avec le Master Arts, par exemple celle de Lucia Angelino, venue à l'invitation des enseignants-chercheurs en cinéma. Dès ma deuxième année de présence à Lille, j'ai fait venir Lise Pauton, jeune contorsionniste qui n'avait pas encore trente ans en 2018, mais qui m'impressionnait par la diversité des genres de spectacles qu'elle avait déjà créés : numéros comiques pour rue ou cabaret (*La Poule noire* en 2009, et *La Poule blanche* en 2010), poème-contorsion (*Au Fil des torsions*, à partir du texte de l'oulipien Frédéric Forte, en 2014), monodrame sans paroles (*Heart*, en 2017, mise en scène de Sebastiano Toma). Après avoir vu *Au fil des torsions* en 2015 à Mimos, j'avais commencé à nouer une correspondance numérique avec Lise Pauton, qui avait d'ailleurs contribué, par son témoignage et par des photographies, à mon article sur l'interprète et la lumière¹. Parce qu'elle avait, en outre, une expérience pédagogique avec des personnes extrêmement variées (professionnels du cirque, personnes en situation de handicap, amateurs, enfants, etc.), elle me semblait en outre capable d'adapter ses entraînements et son discours à des étudiants de Master qui n'avaient jamais fait de cirque. J'avais d'ailleurs obtenu une subvention de la MESHS ciblée « Médiation scientifique » pour ce projet. Elle a permis de payer la retranscription d'une partie des entretiens (l'autre partie étant prise en charge par le CNAC), les huit planches de la graphiste Elsa Hieramente qui se trouvent dans l'ouvrage *Contorsion, renversements de perspectives*, les droits des photographies reproduites dans les *carnets de recherche Contorsion*, ainsi que mes déplacements pour interroger certains artistes (Pierre-Antoine Dussouillez à Sainte-Maxime, Élodie Chan et Élodie Guézou à Rouen). J'avais aussi fait un dossier pour les appels à projets pédagogiques de mon UFR, qui a permis de rémunérer Lise Pauton et de la défrayer, tandis que la Direction Culture prenait en charge le coût de son spectacle.

¹ « Éclairer l'interprète en scène », dans Sabine Chaouche et Jean-Yves Vialleton, *L'Éclairage au théâtre (XVI^e-XXI^e siècle)*, *Revue d'Histoire du théâtre*, n°273, 2017-1, p. 102 de l'article, p. 282 du document III.

La résidence de Lise Pauton s'est organisée en deux temps : les 18, 19, 20 octobre, l'artiste est venue pour un atelier-séminaire de 4 heures par jour, auprès des étudiants du Master Arts : il y avait là une majorité d'étudiants en théâtre, ainsi qu'une étudiante en cinéma et une étudiante en musicologie. J'avais insisté sur la possibilité d'approcher la contorsion par des biais divers, et en relation avec tous les arts représentés dans le Master : théâtre, cinéma, musique, danse et arts plastiques. Le principe en était le suivant : les deux premières heures étaient consacrées à partager, avec Lise Pauton son entraînement quotidien, sous la forme d'ateliers. Cela nous permettait d'entrer dans des états de corps dont nous nous sommes vite aperçus qu'ils n'étaient pas exclusivement physiques, mais qu'ils mettaient en jeu de nombreuses émotions. La souplesse n'était pas la seule aptitude travaillée : la respiration, la musculature, la circulation sanguine étaient activées de manières précises, et pouvaient nous conduire, selon l'exercice pratiqué, au relâchement, au geste mécanique, à l'animalité, etc. Les deux heures suivantes, je demandais à Lise de traiter un sujet spécifique (les figures de contorsion ; la question du solo et de la collaboration ; la dramaturgie du cirque), sur lequel je donnais ensuite un éclairage historique. Ces échanges ont, pour partie, nourri l'entretien qui figure dans le *Carnet de recherche, notation Benesh / contorsion*¹, ainsi que les nombreuses citations qu'on trouve dans *Contorsion, renversement de perspectives*.

Le deuxième temps de la résidence de Lise Pauton à l'université de Lille a été dévolu à la création, à l'action culturelle et à la recherche, et s'est déroulé du 20 au 22 mars 2019. L'artiste a présenté au Kino son spectacle *Initok et Esil*, en ouverture du Festival interuniversitaire de spectacle vivant. Dans ce spectacle, qui mêle théâtre gestuel, clown et contorsion, Lise Pauton et Kotini Junior interprètent deux êtres qui vivent « en voisinage » sans jamais se rencontrer. Le spectacle renoue avec le passé pantomimique de la contorsion ; mais c'est aussi une suite de tableaux fantastiques et expressionnistes. L'un des principaux moteurs que s'étaient donnés les deux acteurs-créateurs était de travailler sur la « grimace » et de la faire « dégouliner » sur l'ensemble du corps. Enfin, le dernier temps de la résidence a été un temps de recherche, la table ronde « Je plie et ne romps pas », avec Angela Laurier, Adalberto Fernandez Torres, Lise Pauton et Michel Ritz, et un poème impromptu de Gilles Defacque. J'avais fait le choix d'aborder la contorsion, non sous l'angle spectaculaire qui la caractérise habituellement, mais par le biais de l'échauffement au quotidien, et de l'engagement que nécessite cette discipline. Nous avons interrogé la façon dont les artistes

¹ *Carnet de recherche, Notation Benesh / Contorsion*, publication du CNAC, en partenariat avec la Chaire IciMa et la MESHS-Nord, 2019, p. 20-24 et p. 306-307 du Document III.

travaillent leur corps et travaillent avec leur corps, en apprenant à faire la part de la contrainte productive, de la souffrance initiatique, et des blessures à soigner. La contorsion, discipline rare et singulière, a des résonances politiques avec le monde du travail actuel où l'effort, la capacité d'adaptation et la flexibilité apparaissent comme des valeurs cardinales ambivalentes, qui suscitent autant l'héroïsation que la culpabilisation. La table ronde, désormais en ligne¹, a aussi beaucoup été citée dans *Contorsion, renversement de perspectives*.

Pour clore ce court chapitre sur la manière d'articuler formation et recherche, je mettrai volontiers l'accent sur le fait qu'impliquer les étudiants, que ce soit par le jeu ou par le partage d'une archive dans le cadre d'un séminaire, est aussi une manière de les pousser à s'engager vers l'autonomie, condition *sine qua non* de la recherche. J'entends par autonomie la capacité à s'inscrire dans un paysage scientifique (penser à partir de ce qui a déjà été écrit par d'autres), mais aussi le fait d'oser aborder des archives peu explorées, y compris en se déplaçant géographiquement, ce qui est de moins en moins évident pour la nouvelle génération, qui estime souvent que la documentation en ligne suffit à sa réflexion. J'ai, par exemple, fortement incité l'étudiante de Master Clémence Grenat, qui travaillait sur les mises en scène du *Cid* au XX^e siècle, à explorer les fonds Copeau et Planchon au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, ainsi que les questionnaires remplis par les spectateurs du TNP (aux Archives nationales). Elle en a tiré des documents (croquis et notes de scénographie, photos de presse) permettant, par exemple, de montrer comment Copeau a concilié, pour sa mise en scène du *Cid* (1940), sa conception du tréteau nu à plateaux multiples et escaliers, et la pompe attendue pour une pièce du Grand Siècle à la Comédie-Française (grâce à des draperies et rideaux mobiles)².

Accompagner les étudiants vers l'autonomie attendue d'une recherche doctorale consiste aussi à les inciter à formuler la part de questionnements que suscite tel document, tel spectacle, telle déclaration d'artiste. Certains jeunes chercheurs ont parfois envie d'arriver à des conclusions rapidement, et pour ce faire, occultent ou escamotent leurs doutes. Or, exposer ses incertitudes me semble faire partie intégrante de la démarche scientifique en

¹ Table ronde « Je plie et ne romps pas », organisée par Ariane Martinez et Cyril Thomas, le 21 mars 2019, au Prato, à Lille. Avec le soutien du CNAC (Chaire IciMa, axe « terminologie multilingue ») et de la MESHS (Maison européenne des Sciences de l'homme et de la société, Programme « Travail et création »).

La vidéo de la conférence est consultable en ligne depuis le 28 mai 2019 à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=VXmd9YVAw6Y>

² Clémence Grenat, *Mises en scène du Cid de Corneille au XX^e siècle : Jacques Copeau (1940), Jean Vilar (1951) et Roger Planchon (1969)*, mémoire de M2, dirigé par Ariane Martinez, Université de Lille, Département Arts, Parcours Théories et pratiques du théâtre contemporain, p. 33-37.

Mémoire accessible en ligne sur la base Dumas : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02291283>

sciences humaines, tout particulièrement en histoire. Partager ses doutes, c'est permettre à d'autres chercheurs de prendre le relais, et en quelque sorte, entrer véritablement dans la communauté scientifique.

CONCLUSION (PROVISOIRE)

S'il fallait conclure – je ne suis pas persuadée qu'il faille le faire pour cet exercice très particulier qu'est la synthèse, et ce d'autant moins que trois autres documents complètent ce dossier – je citerais, en guise de *synthèse de la synthèse*, une réflexion de Pierre Erny, qui résume bien certains cheminements de ma recherche :

Le corps est donc un objet d'études éminemment riche, mais ambigu. Comment faut-il dire : "je suis un corps" ou "j'ai un corps" ? Toute l'ambiguïté vient du fait que les deux formulations sont vraies en même temps. Les Allemands ont la chance d'avoir deux mots sur lesquels ils peuvent jouer : *Körper* et *Lieb*.¹

J'ignore si c'est une chance de disposer de deux mots pour désigner le corps qu'on *a* et le corps qu'on *est*, tant ces deux corps (et de multiples autres) cohabitent en une même personne. Mais cette réflexion ethnologique m'a immédiatement rappelé un aphorisme de Decroux : « L'acteur est sujet et objet d'art »². L'objet d'art, c'est le corps qu'*a* l'acteur et dont il peut se servir comme d'un instrument. Le sujet (d'art), c'est le corps qu'il *est*, en tant que créateur, mais aussi le sujet (tout court), celui dont la subjectivité, le corps vécu, est le support d'expériences à la fois singulières et partageables. Il me semble que ma recherche se situe sur la ligne de crête entre ces deux positionnements de l'acteur (et de « l'actresse » aussi, comme le dit plaisamment Novarina). Ce qui se trouve entre les deux, c'est le jeu.

¹ Pierre Erny, « Le thème du corps en ethnologie » dans Isabelle Bianquis, Colette Mechin et David Le Breton (sld), *Usages culturels du corps*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 11.

² Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », propos recueillis par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, et mis en forme par Patrick Pezin dans Pezin Patrick (sld), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*, op. cit., p. 187.