

Introduction

Cette publication fait suite au colloque organisé au mois de novembre 2016 à l'université Bordeaux Montaigne. Notre objectif était de faire se rencontrer des chercheuses et des chercheurs dont les travaux contribuent à une nouvelle approche des outils, méthodes et objets caractérisant le phénomène spectaculaire. Par spectaculaire, nous entendons d'une part le temps du spectacle dans sa dimension performative ou autrement dit ce qui réunit dans le temps et l'espace les participant-e-s, et, d'autre part, dans la lignée des études récentes sur les théâtres du jeu¹, ce qui ne fait pas forcément signe ou sens et fait du théâtre un espace de présentation, d'invention et de ludisme. Le verbe « observer » est choisi à dessein pour établir un parallèle avec les sciences de l'observation, placer les événements spectaculaires, passés ou présents, sous la lame du microscope et valoriser ainsi l'observation factuelle comme préalable à l'analyse, ceci afin de confirmer la diversité des outils aujourd'hui à notre disposition pour appréhender les œuvres. Si cette recherche entend dépasser l'accumulation de constats descriptifs, on notera cependant la fertilité des développements scientifiques fondés ces dernières années sur le retour à une observation fine et débarrassée de cadres préétablis pour aborder des formes délaissées ou mal appréciées.

Le croisement avec les sciences sociales (anthropologie, ethnologie, sociologie, etc.) a été un puissant vecteur de cette transformation, de même que l'ouverture vers des formes non occidentales ritualisées, agissant parfois comme des révélateurs de nos parentés ou au contraire de nos écarts, amorçant dans les deux cas des remises en question critiques de nos connaissances et appréciations.

L'idée de cette rencontre est venue tant de notre pratique de spectateur-ric-e-s que d'enseignant-e-s. Confronté-e-s à des objets qui ne se laissaient plus saisir autrement que dans la narration de l'expérience vécue, renvoyant chacun-e à son individualité, fallait-il pour autant renoncer à produire de l'analyse, du discours ? Et dans ce cas, quels types de discours, selon quels critères, avec quels objectifs ? La tradition scolaire a forgé quelques idées reçues difficiles à combattre. Notre constat était fréquent que l'interprétation précédait l'observation, la mise à plat de ce qui opérait. Et les interprétations elles-mêmes tournaient volontiers entre un nombre restreint de références, sorte d'horizon indépassable de l'expérience esthétique, au premier rang desquelles *La Poétique* d'Aristote, dont la *catharsis* semble être aujourd'hui encore l'unique clef d'analyse d'œuvres provoquant des affects forts sinon négatifs, ainsi que le note Florence Dupont dans son ouvrage *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*².

1 Voir les travaux de Florence Dupont, de Maria Manca et de Pierre Katuszewski.

2 Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

Étudier le spectacle et le spectaculaire, quelques repères

Le propos pourra sembler caricatural, d'autant plus que depuis la seconde moitié du vingtième siècle, les recherches visant à repenser la relation entre spectacles et spectateur·rice·s n'ont pas manqué. L'approche du théâtre comme un fait social a contribué à émanciper le théâtre des analyses jusqu'ici majoritairement littéraires, par exemple en ce qui concerne l'Antiquité³ et le théâtre du xvii^e siècle⁴, et à poser le regard sur des objets jusqu'ici délaissés. Nous pensons aux xviii^es et xix^e siècles⁵ dont des formes jugées mineures telles que les spectacles forains, le mélodrame, la féerie ont retrouvé récemment une place, pour ne citer que quelques exemples. Mais on pourrait y ajouter toutes les curiosités et incidemment tout ce qui relevait du divertissement, élargissement qui nous conduit aux questions posées par Guy Dumur dans son *Histoire des spectacles* parue en 1965 : jusqu'où faut-il aller dans cette étude du spectaculaire ? Le sommaire de cet ouvrage ouvrait déjà très largement le spectre, rassemblant rites et liturgies, fête en Occident, jeux et compétitions, théâtre et autres arts du spectacle (forain, marionnettes, mime, cirque, music-hall), nouvelles techniques (radio, cinéma, télévision), sans oublier la couverture géographique très large assurée par les différents articles. Les premiers mots de la préface peuvent être encore une entrée dans l'étude que nous proposons ici : « Si le spectacle commence là où il y a spectateur, il est peu de manifestations du monde sensible qui, à partir de l'instant où elles sont regardées ou même seulement écoutées, ne répondent à la vaste définition du mot⁷ ».

L'originalité de l'entreprise de Guy Dumur réside déjà alors dans le rassemblement d'objets, jusque-là cantonnés dans leurs spécialités, avec l'hypothèse que ces confrontations temporelles, géographiques, et disciplinaires seront fécondes. On notera cependant que Brecht et Aristote apparaissent dès la première page, donnant à cet assemblage atypique la caution morale jugée indispensable. Car étudier le spectacle ou le spectaculaire, c'est quand même braver un interdit implicite ou explicite. La modernité théâtrale, particulièrement en France, a condamné ces spectacles et divertissements jugés impropres au grand projet d'édification et d'éducation par la culture. Et les travaux théoriques du xx^e siècle en portent eux-mêmes la trace, si l'on songe par exemple à la monumentale *Histoire générale illustrée du théâtre* de Lucien Dubech, en cinq volumes, parue en 1932. Cette entreprise est en soi révélatrice des *a priori* pesant sur des objets et pratiques spectaculaires de temps éloignés, considérés à l'aune de préoccupations bien contemporaines. Tout d'abord, Lucien Dubech pose la question des origines du théâtre, préférant écarter l'hypothèse de formes théâtrales en Égypte qui feraient chavirer l'édifice posé sur les fondations jugées solides du théâtre antique grec. Puis ce théâtre classique est abordé selon l'idéal de ce début de xx^e siècle : « Quelques planches, voilà le théâtre des trois grands tragiques », fantasmant un « art dramatique

3 Voir les travaux de Claude Calame, Florence Dupont, Pierre Letessier, Maxime Pierre, Pierre Vespérini, Pierre Katuszewski et de l'association Antiquité Territoire des Écarts.

4 Outre les articles de Guy Spielmann et Christophe Schuwey publiés dans cet ouvrage, on pourra se rapporter à l'ouvrage dirigé par Pierre Pasquier et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale en France au xvii^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, entre autres.

5 Voir les travaux de Françoise Rubellin, Pauline Beaucé, Jeanne-Marie Hostiou, Emanuele de Luca, etc.

6 Voir les travaux de Jean-Marie Thomasseau, Roxane Martin, Nathalie Coutelet, etc.

7 Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. vii.

pur» où « [l']âme du théâtre, le poème importait plus que le revêtement extérieur de la scène et de la salle⁸ ». Ainsi est condamnée la dimension spectaculaire de ces concours dont les historien-ne-s, archéologues, anthropologues qui se sont penché-e-s sur le sujet ces dernières décennies ont rappelé d'une part l'existence, d'autre part la valeur⁹. Avec le spectacle sont enterrés les techniques, décors, trucages, pourtant surabondants dans l'histoire des spectacles auxquels la *Revue d'Histoire du Théâtre* a consacré en juillet 2018, une somme importante nous rappelant l'ingéniosité des feinteurs manipulant toutes les ressources de l'optique et de la mécanique¹⁰. Mais ainsi que le note Isabelle Moindrot dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle-Époque*, si les effets produits au Moyen-âge et à la Renaissance attirent la bienveillance, ceux des spectacles du XIX^e siècle éveillent la suspicion :

[...] Alors que la simple évocation des pratiques antérieures suffit à faire rêver, lorsqu'il s'agit du spectaculaire pratiqué au XIX^e siècle, tout paraît subitement plus compliqué, moins pur, vaguement suspect. Il s'en dégage comme un parfum de facilité, d'argent, de lourdeur, de factice.

[...] quand l'illusionnisme triomphant s'attachera à représenter le réel avec exactitude, [...] la dimension souvent prométhéenne des « effets » spectaculaires fera vaciller les fondements de la théâtralité tout entière¹¹.

On notera que toutes ces études, auxquelles on associera l'ouvrage collectif *Le Spectaculaire*, dirigé par Christine Hamon-Siréjols et André Gardies, s'attachent non seulement à réhabiliter la légitimité du spectacle et du spectaculaire dans les études théâtrales, mais aussi à revaloriser les techniques qu'il s'agit donc d'observer et de comprendre, sans autres présupposés que leurs conditions d'existence.

Les éléments techniques ont ainsi fait l'objet de quelques traités, dont le plus fameux est sans doute celui de Sabbatini, décrivant abondamment comment réaliser des effets propres à impressionner le spectateur, parfois au détriment de l'œuvre représentée quand assurer les changements de décor exige de faire diversion¹². Ces dernières années, les travaux initiés sur le son du théâtre, notamment autour de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue, ont montré combien cette partie du fait théâtral était sous-étudiée et surtout ont ouvert de nouvelles perspectives pour apprécier la complexité des relations qui se tissent entre les œuvres et ceux-celles qui les reçoivent¹³.

8 Lucien Dubech, *Histoire générale et illustrée du théâtre*, Tome 1, Paris, Librairie de France, 1932, p. 126-130.

9 Pour l'archéologie, voir notamment les travaux de Jean-Charles Moretti, ainsi que son article dans la troisième partie de cet ouvrage.

10 Marie Bouhaïk-Gironès, Olivier Spina et Mélanie Traversier (dir.), *Mécanique de la représentation. Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes, XVI^e-XVIII^e siècles*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 278, juillet 2018.

11 Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS, 2006, p. 10.

12 Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942. Voir notamment p. 71.

13 Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre*, Paris, CNRS, 2016.

Croiser les disciplines, les objets et les méthodes

Comme on le voit, notre étude n'est pas isolée, elle entend simplement prendre le relais en associant, comme le fit Dumur, objets, temporalités et espaces, mais aussi méthodes, outils, disciplines scientifiques. Notre approche ne sera bien entendu pas exhaustive.

L'objectif de cet ensemble d'articles réunis sous le titre « Observer le théâtre, pour une nouvelle épistémologie des spectacles » est de se demander ce que signifie et produit ce grand brassage des formes et des idées, porté par des disciplines aussi variées que l'anthropologie, l'ethnologie, l'ethnopoétique, les études sur le genre, l'histoire, les sciences, etc., dans notre façon de penser les arts du spectacle au passé et au présent. Il ne s'agit pas de cumuler des études de cas ou des curiosités, mais de croiser des analyses. Qu'observe-t-on ? Comment observe-t-on des faits passés ou des objets spectaculaires « non identifiés » ou atypiques ? Comment, en retour, observe-t-on et analyse-t-on nos objets faussement familiers que sont le texte de théâtre ou les spectacles produits à partir de ces textes ? En quoi ces recherches contredisent-elles des présupposés analytiques ou critiques et quelles en sont les perspectives ? Comment l'idée de « spectacle » peut-elle perdre sa connotation péjorative ? Comment en saisir la fertilité dans l'histoire et dans l'époque contemporaine ?

En effet, les spectacles contemporains ne sont pas délaissés ici. Difficile de les approcher autrement, encore une fois, qu'avec les outils classiques de l'analyse dramaturgique, même quand le texte en est absent ou quasiment. Quelques ouvertures et tentatives fructueuses ont cependant vu le jour récemment. Ainsi, par exemple, Joseph Danan, dans *Entre théâtre et performance : la question du texte*, quand il analyse la fameuse scène inaugurale d'*Inferno* (2008) pendant laquelle le metteur en scène Romeo Castellucci se fait attaquer par des chiens, affirme qu'

il faudra une bonne dose d'intellection (et un solide bagage culturel, d'autant que le spectacle a été fait pour un public français, non italien) pour, dans un processus secondaire, rapporter cette action, en l'interprétant, c'est-à-dire en élaborant un sens qu'elle ne livre pas, au texte de Dante (bien sûr que les trois chiens pourront être, à ce niveau-là, une représentation de Cerbère)¹⁴.

Ce genre d'analyse est rare et bien souvent, les critiques, universitaires et journalistiques, sont déstabilisé-e-s face aux spectacles qui ne se conforment pas à leurs attentes. Quand Bob Wilson met en scène en 2014 *Les Nègres* de Jean Genet dans une version music-hall, le jugement est parfois acerbe. Dans une critique pour *Le Figaro*, au titre significatif « Bob Wilson anesthésie Jean Genet en beauté », Armelle Héliot écrit :

Or, avec Les Nègres de Jean Genet, on a le sentiment que la pièce résiste et que le sens se dissout. Presque cinquante ans après Les Paravents (1966) dans cette même salle, on doit constater que le poète de Querelle de Brest ne scandalise plus, ainsi représenté, en tout cas. Et s'il ne heurte pas, s'il n'effraie pas, c'est que le public ne comprend pas ce dont il est vraiment question. Il ne l'entend pas car la lettre même de Genet n'est qu'un élément du spectacle et que les mots sont ainsi désamorçés. [...] Les costumes

14 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 36-37. L'auteur souligne.

de Moidede Bickel, *l'espace-temps imaginé par Bob Wilson, donnent des humeurs de music-hall à la représentation. Mais il manque la puissance déflagratrice du verbe de Jean Genet, son arme de combat*¹⁵.

Les auteur·rice·s des articles consacrés aux spectacles contemporains du présent volume font un pas de côté sans pour autant tomber dans des analyses abscondes et abstraites, notamment quand il·elle·s empruntent à la philosophie. Il ne s'agit pas de saisir le(s) sens, le(s) sous texte(s), etc., de ces spectacles, mais leurs enjeux spectaculaires, en particulier dans le(s) rapport(s) qui se créent entre la scène et la salle.

Le·La lecteur·rice pourrait s'interroger sur l'absence des études sur le genre dans ce volume. Un double numéro de la revue *Horizons/Théâtre* a été consacré en 2018 aux rapports entre études sur le genre et arts vivants¹⁶, il a donc été fait le choix ici de ne pas être redondant·e·s. Ces études convoquent aussi bien l'historiographie, l'anthropologie, la sociologie, l'ethnologie, mais aussi les *performances studies* afin d'examiner, par exemple, les spectacles de *drag queens*, formes minorées s'il en est et peu analysées jusqu'à présent.

Elles sont un incontournable des études en arts du spectacle parce qu'aussi une multitude de propositions spectaculaires contemporaines prennent comme sujet ou objet des problématiques liées à la condition des femmes, des personnes trans, et de toutes les personnes rompant avec les normes établies¹⁷. Notamment, et parce que ces personnes ne sont absolument pas assez représentées dans les distributions d'une grande majorité des spectacles, plusieurs metteur·se·s en scène ont fait le choix de faire appel à des non professionnel·le·s dans des propositions scéniques pour lesquelles il·elle·s viennent témoigner de parcelles de leurs vies, le plus souvent en lien avec leur(s) identité(s) spécifique(s). Les approches classiques des spectacles ne fonctionnent plus non plus ici, d'une part parce que certains de ces spectacles ont une dimension spectaculaire non négligeable, on pense ici à *Désobéir* de Julie Bérès, Kevin Keiss et Alice Zeniter, créé en 2017 et, d'autre part, parce que les auteur·rice·s partent des témoignages des acteur·rice·s et qu'il·elle·s les réécrivent et parfois les modifient, la question de la frontière entre réel et fiction est alors cruciale pour examiner ces formes. Le réel et la fiction deviennent des catégories elles-mêmes à réélaborer, les apports de Judith Butler, Michel Foucault ou Luca Greco, entre autres, sur la constitution du sujet ouvrent des perspectives stimulantes et novatrices qui rendent quelque peu caduques les approches habituelles sur les personnages de théâtre.

Ce volume s'inscrit dans cet ensemble d'études qui entendent s'emparer des formes spectaculaires, du passé et du présent, en en saisissant les particularités et les spécificités, en décroissant les disciplines et, surtout, en n'opposant plus et en ne hiérarchisant plus les pratiques et les

15 Consulté le 20 août 2019. <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/10/05/03003-20141005ARTFIG00180-bob-wilson-anesthesie-jean-genet-en-beaute.php>

16 Raphaëlle Doyon, Pierre Katuszewski (dir.), *Genre et arts vivants, Horizons/Théâtre*, n° 10-11, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

17 On pense ici par exemple à *Trans (Més Enllà)* de Didier Ruiz en 2018 et *F(II)ammes* d'Ahmed Madani en 2016.

épistémologies. Plutôt que de fustiger la mort du poème et, partant, de l'Occident¹⁸, brisons cet « universalisme de surplomb¹⁹ » qui ferait du miracle grec l'origine²⁰ et l'étalon de nos pratiques et disciplines, et qui pollue jusqu'à l'étude de nos objets les plus familiers !

Trois parties composent ce volume, cheminant des questions posées par le statut d'observateur-riche-s de l'événement spectaculaire, pour aller vers la prise en considération d'objets issus d'autres temps, cultures ou disciplines, et inclure enfin les apports d'autres champs scientifiques tels que l'archéologie, la philosophie et les humanités numériques. Observer quoi, comment ? Nous espérons que la pluralité des approches convoquées ici reflète la diversité et la richesse des études en cours sur les spectacles passés et présents.

18 On songe ici aux propos quelque peu extrêmes formulés par Olivier Py lors de l'édition 2005 du festival d'Avignon, alors qu'il n'en était pas encore le directeur, quand il fustigeait l'absence (supposée) de texte dans certains spectacles qui provoquèrent la mémorable polémique opposant les partisans du théâtre dit à texte et ceux du théâtre dit d'images : « Le théâtre qui confond dans son phénomène les mots et les choses est-il privé de lui-même ou témoin privilégié de la mort de l'Occident ? », dans « Avignon se bat entre les images et les mots », *Le Monde*, 29 juillet 2005. Consulté le 20 août 2019. URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/29/avignon-se-debat-entre-les-images-et-les-mots-par-olivier-py_676211_3232.html

19 Cf. Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle, *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, 2018, en particulier les pages 41 à 85.

20 Olivier Py, désormais directeur du festival d'Avignon depuis 2014, dans le bilan qu'il fait de l'édition 2019 dont le thème était « Autour de l'*Odyssée* », déclare : « J'ai vu émerger un deuxième fil rouge que je ne soupçonnais pas au fil des spectacles que nous avions choisis, et dont beaucoup tournaient autour du thème de l'étranger, du déracinement et de l'exil, via ces grands récits qui ont fondé notre histoire occidentale. De l'*Odyssée*, d'Homère, à l'*Enéide*, de Virgile... », dans « Olivier Py dresse le bilan d'Avignon 2019 », *Télérama*, 23 juillet 2019. Consulté le 20 août 2019. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/olivier-py-dresse-le-bilan-davignon-2019-cette-edition,-plus-que-les-autres,-aura-ete-politique,n6350632.php>