« Faire le texte, c'est faire la théorie »

Fragments d'ego-histoire

"Making text is making theory"

Text schreiben ist Theorie schreiben. Auszüge aus der Ego-Geschichte

Roland Huesca

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2645>

DOI : 10.4000/leportique.2645

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 18 juillet 2013

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Roland Huesca, « « Faire le texte, c'est faire la théorie » », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 6, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2645> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2645>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

« Faire le texte, c'est faire la théorie ¹ »

Fragments d'ego-histoire

“Making text is making theory”

Text schreiben ist Theorie schreiben. Auszüge aus der Ego-Geschichte

Roland Huesca

- 1 Arrivé à un des termes de son parcours, le chercheur s'étonne souvent du produit de son labeur. Celui-ci semble lui échapper. Devenu presque étranger à lui-même, et pourtant si présent à sa vie, « déposé », le voici exposé, livré à l'échange et au jugement d'autrui.
- 2 Toute une tradition, il est vrai, pousse le scientifique à s'effacer devant son œuvre, à se murer derrière les résultats et les conclusions obtenus. Il s'exprime alors sous la bannière de paradigmes, revendique des filiations. Cependant, Pierre Nora ² l'a montré, les acquis de l'historiographie ont depuis une quarantaine d'années mis en évidence les faux-semblants de cette impersonnalité. Aussi, pénétrons, selon la belle formule de Maurice Agulhon, dans les « coulisses » ³ de la création. Prenons-la pour objet de pensée, et transformons cette expérience, ce pan d'histoire de vie, en écriture. Entrons dans cet exercice visant la mise en forme d'une *herméneutique de soi* ⁴. Tâche délicate où confessions inutiles, psychanalyse naïve, suffisances illégitimes ou encore abstractions surannées peuvent surgir à tout moment. Il s'agira à partir des méthodes qui m'animent : « d'explicitier [...], le lien entre l'histoire qu'on a faite et l'histoire qui vous a fait ⁵. »
- 3 Pratiquer cette autopsie de soi, par soi, et qui plus est de son vivant, l'épreuve mérite d'être vécue ! Pensant à la formule de Michel de Certeau : « Faire le texte, c'est faire la théorie ⁶ », voici un « petit essai d'épistémologie pratique » sur l'aventure scripturale de *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*. L'emploi du « je » sera ici de mise.

« Refigurer » à partir des sources

- 4 À partir de l'aphorisme d'Arnold Schoenberg : « Le chemin du milieu est le seul qui ne mène pas à Rome », très vite, je décidais d'analyser le donné chorégraphique à partir des scandales. Prendre l'esclandre comme base de travail, trouver dans les archives la matière première à une étude sont restés pour moi des moments d'une grande intensité. Mais, au retour des Bibliothèques Nationales, les traces de l'époque, abondantes et éparses me plongèrent peu à peu dans l'inquiétude, dans l'angoisse même. Comment gérer ce trouble que d'aucuns nomment : *le vide de la page blanche* ? Que faire de ces commentaires diffus et bavards ? Comment les apprivoiser, et par là même entrer au cœur de l'époque ?
- 5 En pensant à Thomas Mann qui trouva parfois son élan et sa puissance littéraire dans la réécriture de textes pouvant être bénins, mon premier labeur consista à réécrire les événements chorégraphiques, à les refigurer sous mes doigts pour les imaginer. Mais par où commencer ? « Bien connu » des amateurs de danse, du moins en apparence, l'épisode du Faune se masturbant devint une invitation à engager la réflexion. J'avais les critiques, l'affaire avait déjà par ailleurs fait couler beaucoup d'encre, il me restait à investir ces multiples matériaux à partir d'un thème pour moi central à ce moment de la recherche : *la question du corps*. Une analyse sémantique des différentes sources, puisées dans les journaux et les revues de l'époque, ordonna tout d'abord « l'ordre du discours ».
- 6 À la lecture, commentaires, oppositions, controverses devaient, selon moi, se montrer utiles pour transformer l'événement en fait historique. Marqué par les travaux de Michel Foucault, j'envisageais des continuums devant mettre en tension le moment : le quotidien et l'artistique ; l'impudeur et l'intolérance, les lieux et les non-lieux de la pudeur, autant de thèmes qui, parcourant les multiples sources, me permirent une première mise en écriture où apparaissait Gaston Calmette, le directeur du Figaro fustigeant le Faux Pas de Vaslav Nijinski et dénonçant sa fautive impudeur. Mais aussi, Serge de Diaghilev, l'impresario de l'affaire qui, usant du droit de réponse en vigueur à l'époque, défendait son protégé. (Sous le contrôle d'un texte d'Auguste Rodin, il avait pris le parti de différencier la fiction théâtrale de la réalité quotidienne pour justifier le geste de l'artiste).
- 7 Puisqu'il s'agissait de rendre compte des différentes représentations du corps, j'entamai, en une seconde partie, une analyse cherchant à expliquer les diverses manifestations du vivant. Un nouveau système d'opposition m'apparut alors, semblant, lui aussi, faire office de construction. Mécanique et sensuel ; morbidité et élan vital ; autant de thèmes relevés dans les journaux et qui semblaient également traduire l'époque. Il y avait matière à réflexion, la mise en scène de mouvements saccadés, acclamés par le public dans *Petrouchka*, était tombée en disgrâce aux yeux du public dans *L'Après-midi d'un Faune*, *Jeux* et *Le Sacre du Printemps*. Une nouvelle fois, je commençais à refigurer ces événements, à leur donner corps par le biais du langage. Enfin, « face » à la mise en scène du *Sacre du Printemps* et aux déboires de l'adolescente au corps tourmenté, tordu, pesant et douloureux qu'avait chorégraphié Vaslav Nijinski, je me proposais de clore cette étape ayant pris pour thème central : le corps, par une question relative aux catégories esthétiques. À la lecture des archives, la dichotomie gracieux/disgracieux s'imposa peu à peu. Dans le même temps, l'étude des ballets

commençait à apparaître dans sa dimension critique. Par le scandale, il pointait les formes et les limites de l'acceptable.

- 8 Au terme de ces 200 pages de quoi s'agissait-il exactement ? D'une description organisée à partir d'un matériau d'époque ? Mais que représentait la valeur de ladite description ? Était-il possible d'étudier le renouveau du corps dansant, sans analyser ce contre quoi il se déployait ?

Poser sur les choses un regard dissociant

- 9 Pour comprendre les scandales occasionnés par les œuvres de Vaslav Nijinski, il fallait analyser les triomphes remportés par Michel Fokine, le premier chorégraphe de la compagnie. L'idée était de voir la photographie du moment, mais à partir du négatif. En venant à Paris, son travail exaltait l'idéal du ballet, du moins je le pensais. La rénovation de la danse, la variété des spectacles proposés, la virtuosité des interprètes offraient aux différentes soirées leurs lettres de noblesse. Les collaborations artistiques entre peintres, musiciens et chorégraphes proposaient une « fusion des arts » provoquant, en plein cœur de Paris, un sentiment d'évasion. À ce moment, selon moi, ces différentes approches idéalisait, d'une part, la culture classique en dynamisant sans le changer l'univers technique du ballet, et d'autre part, proposaient par le travail impressionniste des artistes-peintres des univers où primait la suggestion. L'accueil et l'engouement avaient été d'autant plus favorables que le contraste avec les spectacles existant était saisissant. Si, les habitués des théâtres parisiens avaient le sentiment que le ballet sombrait dans la « décadence », la compagnie de Serge de Diaghilev redorait le blason de cet art. Depuis plus de cinquante ans en effet, aucune étoile de qualité ni aucun bon chorégraphe n'avait égayé les plateaux des théâtres parisiens. Les travestis jouaient les rôles d'homme, et seules les performances de Carlotta Zambelli, la charmante danseuse de l'Opéra de Paris, procuraient par ses prouesses quelques émotions. J'en étais sûr, en venant dans la capitale, les Russes rénovaient un art moribond ! Comment caractériser ce nouvel élan ? Analysant les archives traitant des œuvres de Michel Fokine, des règles de composition m'apparurent peu à peu. Transformer des pas existants, importer des danses traditionnelles, inventer de nouvelles gestuelles, juxtaposer des techniques différentes, autant de savoir-faire permettant de rendre compte d'œuvres à la fois homogènes et variées.
- 10 Suivant les pas de Gadamer, il me semblait que la compréhension elle-même devait être considérée moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent ⁷. Structurant la perception, les savoirs proposés par la communauté m'invitaient à avancer dans un dialogue serré avec ces ensembles d'hommes et de femmes, parfois invisibles, mais bien présents, à entrer en contact avec leurs façons de raisonner, d'écrire et de poser sur le monde leur regard expert. L'éloge des apparences, l'exotisme et ses attraits, les relations franco-russes, les représentations du corps et enfin l'exaltation de l'idéal par les Ballets russes, devaient faire office de démonstration. Trois de ces textes – les apparences, l'exotisme et relation franco-russe – puisaient leur légitimité dans des thématiques usuelles en histoire (il me fallait bien avancer !) ; les deux autres restaient au plus près des représentations liées au corps et à la chorégraphie.
- 11 Deux-cents nouvelles pages, distribuées en cinq chapitres, furent écrites. À la lecture cependant, la désillusion me gagna. Pouvait-on se contenter d'une analyse intéro-

interne au ballet lui-même. N'était-ce pas se lier à une théorie du génie et négliger la réalité sociale de l'univers de la danse ? N'était-ce pas surtout se priver de la singularité de l'époque ? En analysant le ballet en tant que tel ne risquait-on pas de dégager des universaux dont l'expérience réelle échapperait à jamais ? J'avais peur d'énoncer encore beaucoup trop de lieux communs en oubliant de discriminer l'époque. D'autres systèmes de compréhension et d'interprétations devaient être plus riches. Quant à la fusion des arts, souvent évoquée dans les colonnes des journaux, n'était-ce pas en fait qu'une simple métaphore qu'il s'agissait de situer et d'analyser ? Que révélait-elle et que cachait-elle ?

- 12 Pour les quatre autres chapitres de ce nouveau texte, il en était de même. Le discours restait trop superficiel. L'attrait de l'exotisme, lié à de plates généralités, s'épanchait sur des clichés déjà en vogue au XIX^e siècle. Quant aux représentations du corps, bien qu'organisées sur les divinités d'Apollon et de Dionysos, elles ne s'offraient pas non plus sous le signe de la singularité. De quelle divinité s'agissait-il en réalité ? Quels en étaient les usages, et comment les inclurent dans la démonstration ? Autant de questions restées sans réponse.
- 13 Pour pallier les effets de ces lieux (trop) communs. Il me fallait tout d'abord inclure la réalité artistique, décrite dans une autre plus large, celle du social, celle de l'histoire entendue dans sa singularité.

L'air du temps au cœur de la démonstration

- 14 Comment tisser des relations entre l'œuvre-spectacle et la société ? D'emblée, l'affaire semble délicate, car ni comparables ni équivalentes, ces deux entités n'embrassent pas les mêmes niveaux de réalité. D'où, une série de questions : comment trouver des liens unissant l'événement aux diverses conjonctures, lesquels choisir et lesquels analyser ? Comment mesurer leur impact ? Et jusqu'où un contexte sert-il à l'interprétation d'un fait ? Chemin faisant, quelques réponses émergèrent. Envisageons-les, en prenant un exemple : celui relatif au sacré.
- 15 Au début, mon intuition sur le sacré était la suivante : la réception du Sacre du Printemps devait renvoyer à une lecture implicite de l'Ancien Testament connu, bien sûr, du Tout-Paris. Cependant, cette première approche peinait à me convaincre. Tout cela me paraissait bien lâche. Où était la preuve dans cette démonstration ? Une discussion avec Philippe Lacoue-Labarthe m'éclaira. Le problème n'était pas en priorité celui de la réception, mais celui de la création. La culture russe orthodoxe, celle incorporée par un Vaslav Nijinski pratiquant, expliquait le pourquoi de la genèse de l'œuvre. En contrepoint, loin de ces horizons d'attentes, le public, préférant la beauté des danseurs russes aux pages de l'Ancien Testament, l'œuvre faisait scandale.
- 16 Mais pourquoi les Russes servent-ils ce dessein ? Pourquoi amènent-ils dans leurs bagages les conditions d'une rencontre avec cette figure de la modernité ? Aujourd'hui encore, l'Orient chrétien apporte ses réponses. Par sa mystique, la culture orthodoxe déploie sa cosmogonie⁸. Accordant aux saints textes de l'Ancien Testament une place centrale, cette liturgie originelle place la nature au centre de ses réflexions. L'univers reste sa première Bible, sa première source d'inspiration⁹. Déjà dans la *Genèse*, la naissance d'Adam, de l'hébreu « *adamah* » ou terre, présente l'homme comme celui qui fut tiré du sol avant d'être animé du souffle divin. Condition de son existence, cet être originel célèbre les puissances telluriques et leurs énergies vitales. Olivier Clément a

montré comment, au début du siècle, le sens russe de la « grande Terre humide »¹⁰ cultivait le thème de la fécondité et de l'abondance des biens nécessaires à la survie. « L'Exode » avait ouvert le chemin d'une terre promise où coulent « le lait et le miel »¹¹. Quant au « baiser » à la terre, il n'est pas non plus sans trouver un sens mystique dans ce texte sacré. *Le Cantique des Cantiques* le chante tout au début du texte : « Qu'il me baise des baisers de sa bouche »¹² !... » Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant¹³, les différentes exégèses ont toujours interprété cette scène comme une adhésion d'esprit à esprit, comme l'union entre l'âme et Dieu. Dans le *Sacre*, il n'en va pas autrement. Cette sensibilité cosmique sillonne toute l'œuvre. Riches de leur tradition religieuse, les Russes explorent facilement ces thèmes chers à la modernité et les apportent en France. Avec eux, les Pères de l'Église croisent les fils de la Modernité.

- 17 Au cours du labeur, une évidence m'apparut : dans un univers théorique où Histoire et Esthétique trouvent un terrain d'entente, chaque manifestation de l'art condense les lignes de force des contextes qui la font naître, et dans lesquels elle prend la place qui lui revient en fonction du statut que les spectateurs lui accordent à un moment historique donné. Par cette place et ce statut, l'œuvre-spectacle conforte ou bouscule le monde dans lequel elle s'inscrit en scellant ou en fondant les attentes et les aspirations du public à qui elle s'adresse. Concevoir la recherche sur ces hypothèses de travail, c'était alors comprendre la société dans une dynamique où chaque mise en scène artistique jouait un rôle important dans les instants mêmes de la vie quotidienne. Car chaque spectacle devait convoquer peu ou prou la reconnaissance consensuelle de traits artistiques acceptés, ou au moins discutés, par une fraction du corps social. À ce moment, selon la formule d'Umberto Eco, l'œuvre d'art devenait « une métaphore épistémologique »¹⁴ indiquant la manière dont une culture produit, conçoit et envisage la réalité représentée à un stade donné de son développement.

Merci la communauté !

- 18 Mais comment comprendre cette exaltation de l'idéal chorégraphique qui m'avait préoccupé jusque-là ? Comment saisir une part de ces Triomphes ?
- 19 À la relecture du corpus, une absence attira mon attention. Où était passé l'argument de *Giselle* ? Si les autres œuvres faisaient l'objet d'un récit, tout commentaire sur *Giselle* restait absent du programme. Après une première interprétation naïve considérant cette absence comme un simple oubli, je décidais d'interpréter ce manque. Ne pas parler de cette œuvre n'était-ce pas faire appel à la Mémoire du Tout-Paris ? En effet, *Giselle ou les Willis*, œuvre chorégraphiée par Jules Perrot et Jean Coralli, écrite par Théophile Gauthier et dansée sur une musique d'Alfred Adam, fut présentée pour la première fois sur la scène de l'Opéra le 28 juin 1843. Ce ballet représentait à l'époque la tradition de la danse française dans son aspect romantique. Ce travail sur les traces mnésiques guida alors la recherche. Cette *Mémoire visitée* par les Ballets russes donnait peu à peu son sens au chapitre. Pour comprendre, il fallait rester au plus près du vocabulaire de l'époque et, derrière les mots, saisir les usages et les significations.
- 20 Dirigés par Pierre Nora, les *Lieux de mémoires* me confortaient dans ce travail. La mémoire pouvait être un objet d'histoire. Éveillé par ce nouvel univers de recherche, je restais à l'affût d'un autre signe, sémantique bien sûr. Je le trouvais, *Les Sylphides* mises en scène par Fokine, œuvre initialement nommée *Chopiniana* car dansée sur des œuvres de Chopin, attira ma curiosité. Le pluriel avait son importance. Pourquoi Serge de Diaghilev avait-il changé ce nom ? N'était-ce pas pour faire écho à l'œuvre, *La Sylphide*,

présentée pour la première fois le 12 mars 1832 à l'Opéra de Paris et interprétée par Marie Taglioni ? Un travail sur la mémoire, distordue cette fois, donnait tout son sens à la décision du célèbre impresario. Pour ce chapitre, la mémoire devenait la thèse à démontrer. Sous l'emprise du thème, les informations s'ordonnaient et offraient leur contribution. Le corps devint une archive, la commémoration une dynamique pour le présent et un socle légitimant les alliances entre la France et la Russie.

- 21 Par ses problématiques singulières et ses centres d'intérêt spécifiques, chaque communauté scientifique dessine les contours du concevable et de l'acceptable. Michel de Certeau a insisté sur l'aspect institutionnel de l'inscription du discours. Délimitant l'envisageable, le lieu est « ce qui permet et ce qui interdit ¹⁵ ». Tout semble se passer comme si les chercheurs se reconnaissaient et s'affirmaient dans la mise à l'épreuve d'objets identiques. Les questions s'enchaînent et s'enchâssent mutuellement, les curiosités collectives se croisent avant de cheminer vers des ailleurs disparates. Lorsque pour appréhender certains problèmes – artistiques notamment – les grands systèmes de pensée ¹⁶, qu'ils soient économiques, politiques, démographiques, perdent de leur puissance opératoire, ou quand le désir de proposer de grandes synthèses est devenu illusoire, il a fallu inventer d'autres découpages, concevoir des grilles de perception jusque-là impensées, renouveler les intrigues passées ou les métamorphoser afin de mieux reconstruire la réalité ¹⁷.

Tirer la thèse des thèses

- 22 Voilà pour un chapitre ! Mais après ? Car faire de chaque chapitre une thèse oblige à un éternel recommencement. Au terme d'un écrit, il faut recommencer une nouvelle thèse. Désormais confiant dans la méthode, la tâche n'était pas pour autant beaucoup plus aisée. Tous les acquis me semblaient inopérants à l'abord de chaque nouveau chapitre. Mais l'époque apparaissait peu à peu. C'était là l'essentiel. Et ce qui générerait de l'angoisse était finalement le gage d'une construction théorique singulière qui à défaut d'être exhaustive, offrait l'avantage de l'homogénéité. (À ce moment, je commençais à comprendre qu'il était dangereux d'avoir trouvé avant d'avoir cherché !)
- 23 Comment comprendre ce vide à l'abord de chaque nouveau chapitre ? Une fois la méthode définie et l'objet construit, une fois les filiations théoriques assurées, pourquoi le déploiement de la thèse reste-t-il toujours une épreuve ? Une première explication, toute simple, trouve sa réponse dans la manière même d'envisager ce travail. Faire de chaque chapitre une thèse, c'est plonger à chaque fois dans l'inconnu. Cette constatation triviale révèle une manière de construire le fait historique à chaque fois différemment en fonction de la problématique choisie. Trouver un axe de réflexion pour refigurer, thématiser, expliquer, comprendre. Mais comment trouver une homogénéité dans cet ensemble de thèmes aussi différents ? Comment tirer une thèse de ces différentes thèses ?
- 24 Tout d'abord, je levais cette inquiétude en me disant qu'après tout, ces chapitres restaient ordonnés par les « Ballet russes ». Qu'ils prenaient sens à partir des spectacles proposés par la compagnie et de l'accueil fait par le Tout-Paris. Si, la réponse me rassurait, il n'y avait pas là à proprement parler : une thèse. Bien sûr les Triomphes et les scandales commençaient par la comparaison, à établir des différences. En ce sens, la construction de chacun des chapitres, ou de leurs sous-parties, renvoyait à des oppositions successives : aménagement d'une salle / construction d'un Théâtre, commémoration / modernité ; conformité / transgression ; suggestion / réalisme, etc.

Elle révélait aussi des usages différents du savoir dans l'un et l'autre cas. Ainsi, la lecture de la bible, les usages de Dionysos, le travail sur le symbolisme ou sur l'utilisation des symboles pointaient à la fois des identités et des différences. Paradoxalement, cette pratique de l'écart unifiait le travail, le rendait homogène. Cependant, pour rendre plus significatifs encore ces schémas encore trop formels, il fallait relier les différents textes entre eux.

25 Quelle était la thèse véritable de ce travail ?

26 Après plusieurs discussions (avec mon ami André Rauch surtout) sur les rapports entre histoire culturelle et esthétique, je pensais, à partir des bravos et des lazzi, avoir surtout mis en scène une histoire des passions. Si l'émotion pouvait être un objet d'histoire, alors ce texte devait vouloir *comprendre et expliquer la genèse d'une émotion collective à la belle époque*.

Conclusion

27 S'interrogeant sur la manière dont peuvent interagir l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative, Paul Ricœur a montré combien l'histoire était écriture de part en part¹⁸. Loin d'être accessoire, l'acte d'écrire ne se borne pas à donner un habillage linguistique venant accouttrer une intelligence du passé déjà constituée avant de s'encrer dans une forme littéraire¹⁹. L'écrit participe activement à la valeur cognitive d'un travail. Si dans son discours, la narration doit assumer un style et une singularité, elle reste surtout un instrument de pensée.

NOTES

1. . Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 396.

2. . Pierre NORA, « Présentation », Pierre NORA et coll., *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p. 5.

3. . Maurice AGULHON, « Vu des Coulisses », Pierre Nora, 1987, *op. cit.*, p. 9.

4. . Dispositif, herméneutique de soi : deux formules chères à Michel Foucault dont la pensée accompagne souvent ma démarche.

5. . Pierre NORA, « Présentation », Pierre NORA et coll., 1987, *op. cit.*, p. 7.

6. . Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 396.

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

8. . Nijinsky était pratiquant orthodoxe. Le jour du mariage de sa sœur, au sein de cette église, il fut témoin.

9. . Olivier CLÉMENT, *Sources, Les mystiques chrétiennes des origines textes et commentaires*, Paris, Stock, 1982, p. 28.

10. . Olivier CLÉMENT, *Les Visionnaires*, Desclée de Brouwer, Paris, 1986, p. 199.

11. . « L'Exode », (3 ; 8 et 18), *La Sainte Bible d'après les textes originaux de l'abbé Crampon*, 1904, Paris-Tournai-Rome, Paris, Desclée & Co, 1924, p. 56. La version synodale ne diffère pas.

12. . « Le Cantique des Cantiques » (1 : 1), *La Sainte Bible d'après les textes originaux de l'abbé Crampon*, 1904, Paris-Tournai-Rome, Paris, Desclée & Co, 1924, p. 864. La version synodale diffère un peu in, *La Sainte Bible L'Ancien et le Nouveau Testament*, version synodale, Lausanne, Société Biblique auxiliaire du Canton de Vaud, 1971, p. 548. « Ah ! Qu'il me prodigue les baisers de ta bouche !... »
13. . Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, 1962, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p. 97.
14. . Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965, p. 28.
15. . Michel de CERTEAU, « L'opération historique », Jacques Le GOFF et Pierre, *Faire de l'histoire 1. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 19-68.
16. . Voir sur ce point l'ouvrage collectif dirigé par Guy DUMUR, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965 visant les rites, les territoires, les époques, les styles, les pays, les genres.
17. . Voir Roland HUESCA, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, coll. « Les Cahiers », 2010, p. 120 s.
18. . Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Essais, 2000, p. 302.
19. . Paul RICŒUR, *ibid.*, p. 312.

RÉSUMÉS

Dans un essai d'ego-histoire, l'auteur s'interroge sur la manière dont peuvent interagir l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative. Car loin d'être accessoire, l'acte d'écrire ne se borne pas à donner un habillage linguistique venant accouttrer une intelligence du passé déjà constituée avant de s'encre dans une forme littéraire. L'écrit participe activement à la valeur cognitive d'un travail. Si dans son déploiement, la narration doit assumer un style et une singularité, elle reste surtout un instrument de pensée.

In this ego-historical attempt, the author ponders the way that narrative intelligibility and explicative intelligibility interact. Far from a simple process of putting down on paper thoughts already elaborated in advance, and dressing them up in the garb of language, the act of writing is an active process in cognitive creation. Yes, narration has to find its unique style as it deploys, but it is and remains foremost an instrument of thought itself.

Die Schrift nimmt tätig an der kognitiven Arbeit teil.

AUTEUR

ROLAND HUESCA

Roland Huesca, qui a dirigé ce numéro, est professeur d'Esthétique au département « Arts » de l'université de Metz. Il est l'auteur notamment de, *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010, *Danse, art et modernité*, Paris, PUF, 2012, et à codiriger *Chefs-d'œuvre !/ ?*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2013.