Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*

Mireille Brangé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5111>

DOI : 10.4000/studifrancesi.5111

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 669-670

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Mireille Brangé, « Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900* », *Studi Francesi* [En ligne], 165 (LV | III) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 10 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5111>

Ce document a été généré automatiquement le 10 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Guy Ducrey, *Tout pour les yeux.* *Littérature et spectacle autour de 1900*

Mireille Brangé

RÉFÉRENCE

GUY DUCREY, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010 («Theatrum Mundi»), pp. 406.

- 1 L'A. a ici réuni vingt-trois études: une inédite (*Don Juan manipulé. Textes et mises en scènes de l'opéra au XIX^e siècle*, pp. 239-254), les autres complétées après une première publication dans divers actes de colloques. L'entreprise restitue la complexité de ses travaux sur un aspect-clé de la littérature française au tournant du XX^e siècle: le rapport du texte littéraire avec le spectacle silencieux, lieu de débat nullement inactuel selon l'A., qui voit dans sa non-résolution une explication aux polémiques nées autour du festival d'Avignon 2005 entre les partisans d'un théâtre du verbe et les zéloteurs d'un spectaculaire excluant la parole au profit du geste et du silence. Pour en sortir, l'A. s'attache à percevoir comment dans les textes de nombreux et divers écrivains passionnés de spectacles du tournant du XX^e siècle, «la parole relève elle aussi de l'opsis» (p. 14); ou, pour expliciter le titre, comment les yeux sont partout, aussi bien dans le texte que sur la scène.
- 2 L'ouvrage se compose de trois parties. La première, «Figures littéraires de la danse», est consacrée à l'intérêt des écrivains pour un langage chorégraphique dégagé des contraintes du texte. Après un panorama sur *La Danseuse comme mythe littéraire* (pp. 21-29), la fascination pour cette femme fatale devenue prêtresse d'un enviable langage universel est repérée chez des auteurs tels que Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Banville ou Villiers de l'Isle Adam, dans des moments (la mode des statuettes de Tanagra, pp. 59-80), aussi bien que dans *L'Amour fou* (*Les Danseuses d'André Breton. Un mythe perpétué*, pp. 107-121). Pas plus qu'entre les arts, la charnière entre les siècles n'est pertinente.

- 3 La deuxième partie, «Théâtre du geste et invention poétique», explore dans les textes la place du silence expressif et de la poétique du mouvement. Outre des études sur le ballet comme modèle poétique («J'aime Shakespeare, mais j'aime mieux le ballet»: Paul Verlaine et Arthur Symons, *poètes de la danse*, pp. 137-152), notons celle de la prédilection pour le dialogue afin de cerner l'essence de la danse (*Dialogues sur la danse. Enjeux d'une forme poétique entre 1900 et 1930*, pp. 137-152). Notons aussi *Danse, rythme et révolution poétique*: René Ghil (pp. 153-175) et *Espace scénique, espace cosmique. Images de la danse dans le livre autour de 1900* (pp. 177-193) sur la manière dont le texte sur la danse peut susciter dans sa page même l'effet d'un spectacle, aussi bien chez Ghil devant les danseuses javanaises (anticipant Artaud), que chez Mallarmé: l'écriture de la danse invente des «textes plus modernes» (p. 193). On relève aussi trois textes remarquables sur les figures de S. Bernhardt (*Sarah Bernhardt: la gloire du geste*, pp. 195-204) et de Colette (*Colette. La pantomime et le silence*, pp. 205-222 et *La Gravité photographique: Colette écrivain, Colette danseuse*, pp. 223-236) qui les interprètent non sous l'angle habituel du verbe par lequel elles règnent, au théâtre ou en littérature, mais de la pantomime (que pratiqua l'écrivain), et par-delà, du silence.

- 4 La troisième partie s'attache aux écarts entre spectacle et livre, y relevant, au lieu de trahisons, de nouveaux sens virtuels. Le XIX^e siècle est représenté avec des réflexions sur les adaptations d'opéras étrangers comme *Don Juan* ou de *Salammbô* (*Salammbô sur les planches*, pp. 255-274), ou avec trois études sur Sardou, auteur plus complexe qu'il n'y paraît. Les deux dernières études renouent, pour le XX^e siècle, les fils déjà tressés: «Un silence au milieu de nos vacarmes». «Hélène de Sparte» tragédie d'Émile Verhaeren (1912) (pp. 345-360) exprime la tension entre la parole, cernée de silence, et la force expressive du mouvement chorégraphié. C'est aussi le retour à la Grèce antique qu'Offenbach, quelque décennies plus tôt, avait rabaissée avec *La Belle Hélène*, ou mâtinée, dans *Orphée aux Enfers*, d'une féerie pas totalement disparue et que le cinéma ranimerait encore comme le souligne l'A. à plusieurs reprises (*L'Atlantide au théâtre. Quel langage pour la féerie sous-marine?*, pp. 275-288). *Les Spectacles sans verbe*. Jean Lorrain devant le théâtre (pp. 361-372) réorchestre la persistance chez les auteurs les moins attendus d'une fascination pour les spectacles populaires où «l'œil parvient à trouver sa pâture sans l'inconvénient d'un texte» (p. 368) et d'une tentative, dans l'écriture même, de faire place à l'évocation du geste. Comme le montre l'épilogue *Orphée au ballet* (pp. 373-383), la littérature est finalement toujours présente et «rappelée» par le ballet (p. 383). Une précieuse bibliographie est proposée.