

Image du spectacle et rhétorique artistique

Jean-Marc Leveratto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/347>

DOI : [10.4000/leportique.347](https://doi.org/10.4000/leportique.347)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Jean-Marc Leveratto, « Image du spectacle et rhétorique artistique », *Le Portique* [En ligne], 1 | 1998, mis en ligne le 15 mars 2005, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/347> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.347>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Image du spectacle et rhétorique artistique

Jean-Marc Leveratto

- 1 L'opposition entre l'art et la technique constitue sans aucun doute un *topos* du discours contemporain. Entre l'utilitarisme, la froideur aseptisée du monde de la machine et de la technique, et l'esprit de liberté et la richesse humaine qui caractérise le monde de l'art, n'existe-t-il pas en effet la réalité objective d'une rupture historique, qui a séparé définitivement l'artiste moderne de l'artisan habile ? Ne devons-nous pas, par ailleurs, reconnaître l'importance éthique de toute action capable de libérer l'homme de son aliénation par le travail industriel, et surtout, aujourd'hui, par la pensée industrielle que diffuse désormais l'industrie culturelle ?
- 2 Notre projet n'est pas de réinterroger le sens des valeurs qui justifient ces deux affirmations, mais, plus simplement, d'étudier une rhétorique professionnelle¹ qui les utilise fréquemment.
- 3 La rhétorique professionnelle des artistes modernes est, à cet égard, exemplaire. Elle ne se contente pas de les mobiliser couramment, mais les présente généralement comme des arguments indiscutables, au motif que leur contestation participerait au retour d'une barbarie passée, ou à la victoire d'une barbarie présente. C'est cette forme d'argumentation, qui rend difficile aujourd'hui la seule utilisation du terme de technique artistique, que nous voudrions analyser.
- 4 Le recours systématique à la métaphore du " vivant " pour affirmer publiquement le caractère artistique d'une pratique, en même temps que son opposition à la " technique ", est ce qui a retenu notre attention. Pour certaines activités artistiques, cette métaphore a même pris le rang d'une appellation administrative, comme dans le cas du " spectacle vivant ", appellation souvent magnifiée en profession de foi par nombre d'hommes de théâtre, soucieux de résister au " déferlement des images " dans la société contemporaine.
- 5 Nous nous intéresserons donc particulièrement à cette forme d'argumentation de la qualité artistique d'une occupation, caractéristique des professionnels du théâtre en France, pour essayer d'en préciser le sens historique et sociologique.

1. “ Arte de macchinisti ”

- 6 Histoire, philosophie et même sociologie de l’art se conjuguent généralement aujourd’hui pour exclure toute possibilité de réparer le divorce historique prononcé, pour incompatibilité éthique et esthétique, entre la modernité artistique et l’imitation contrainte, et donc contraire à la liberté humaine, de la réalité par une pratique d’artisan ou un art de courtisan. La notion de modernité artistique, même si elle est reconstruite régulièrement par les artistes et les historiens de l’art pour justifier leur œuvre (depuis Vasari et sa définition de la “ maniera moderna ” jusqu’à Jencks et son “ architecture postmoderne ”) désigne précisément ce dispositif de justification qui articule un certain type de représentation à un certain type de lien social, par l’intermédiaire de la personne de l’artiste.
- 7 C’est cette articulation du jugement éthique et du jugement esthétique que fait disparaître l’histoire de l’art “ sans noms ”², qui réduit l’œuvre à une chose culturelle, comme l’histoire “ culturelle ” de l’art³, qui traite la personne de l’artiste comme une personne collective.
- 8 Elles oblitèrent ainsi ce qui, dans la construction de l’événement artistique, autorise la mise en équivalence de la représentation de l’artiste et la représentation de l’art, et qui est la pratique de l’artiste. La modernité artistique consiste en effet à représenter objectivement une pratique artistique comme un acte politique, exemplaire parce qu’il engage personnellement l’artiste. Le don de sa personne qu’il effectue, et qui peut aller d’un côté jusqu’à la misère et la mort prématurée et de l’autre jusqu’à la perte de toute vie privée, est ce qui permet de confondre sa vie et son œuvre, et de le constituer en un modèle de compétence sociale. L’artiste est la personne qui sait se laisser prendre par les choses qui importent véritablement, mais qui sait aussi se déprendre des choses dans lesquelles la personne n’importe pas.
- 9 Bien entendu, ce don n’existe pas sans action de l’artiste, ni sans représentation de ce don, deux conditions qui expliquent l’importance du dialogue avec l’artiste dans la modernité artistique, que ce dialogue ne soit que le lien ténu qui le rattache à la vie sociale et qu’il doive attendre d’être publié et valorisé (les *Lettres à Théo* de Van Gogh), ou qu’il soit, dès le départ, un dialogue public dans lequel l’artiste va utiliser des images connues pour établir le maximum de liens avec le spectateur (Andy Warhol). Mais ces deux conditions sont elles-mêmes inséparables d’une troisième, le partage d’une culture technique et politique commune, qui permet d’apprécier le sens du don. Cette culture technique et politique du spectateur est en effet ce qui permet d’établir pour ce spectateur, et la réalité du don que l’artiste fait de sa personne, et la réalité du don que constitue son œuvre, dans un contexte qui privilégie rendement industriel et profit marchand. C’est ce qui explique la prégnance de ces figures de rhétorique caractéristiques du discours de valorisation de la fonction sociale de l’artiste, “ nécessité du superflu ”, “ prix des choses sans prix ”, “ intérêt au désintéressement ”⁴, que la prise en compte de la personne de l’artiste, et la preuve singulière qu’il donne, par le sacrifice de son corps, de son engagement dans l’action, interdisent dans la situation de considérer comme des contradictions.
- 10 Une certaine analyse du discours de l’artiste, parce qu’elle fait partie de la modernité artistique, conduit paradoxalement (puisque la relativisation de l’art, proclamée par cette modernité, interdit de l’isoler de son contexte) à oublier cette contextualisation qu’effectue l’artiste en mobilisant le jugement du spectateur, et qui caractérise l’œuvre d’art moderne. En privilégiant, en effet, ce qui dans le discours exprime une volonté de

l'artiste de se distinguer de ses pairs, elle oublie sa capacité à se singulariser par des références à des objets éloignés et extérieurs à l'espace professionnel auquel il appartient.

- 11 Elle fait disparaître les objets culturels et politiques que l'artiste moderne peut mobiliser dans son action parce que le monde de l'art localisé dans lequel il se situe n'est pas imperméable, mais traversé par des spectateurs qui y introduisent leurs préoccupations du moment. La circulation des personnes et des informations qu'autorise un développement industriel, même contrarié, permet ainsi à l'artiste d'être moderne c'est-à-dire de politiser son geste artistique en le mettant en relation avec le passé et l'avenir de la société (tels qu'ils sont perçus par ses spectateurs), sans attendre que l'historien de l'art moderne ne lui donne son autorisation.
- 12 La superbe du peintre Anton Raphaël Mengs⁵, traitant au milieu du XVIII^e siècle les œuvres des artistes baroques d'"arte de macchinisti", confirme cette analyse. Elle exprime – bien avant la découverte de la photographie et du cinéma, et l'invention des avant-gardes artistiques – à la fois la perte de légitimité professionnelle d'un idéal artistique consistant à reproduire la vie sur la base d'un savoir-faire normalisé, et la nécessité politique pour l'artiste moderne de manifester dans son geste, et par son geste, une liberté d'exécution artistique. L'"arte de macchinisti" est en effet ce savoir-faire de la machinerie théâtrale, produit par des ingénieurs italiens de la Renaissance, et qui permet par le moyen d'une organisation industrielle du travail, non seulement de produire des sensations chez le spectateur, plus puissantes que celles obtenues par l'intermédiaire de l'acteur humain, mais également de le rendre prévisible, c'est à dire reproductible par les individus qui disposent de ce savoir⁶. Le jugement de Mengs, et la subjectivité caractéristique de l'artiste moderne qu'il exprime par son refus méprisant de la recherche de l'effet spectaculaire, est intéressant à analyser parce qu'il caractérise, dans sa brièveté, à la fois le rôle revendiqué par l'artiste moderne et la fonction dévolue par la modernité à l'œuvre d'art.

1.1. Jugement artistique et politisation de l'esthétique

- 13 Appréhendé, en effet, en tant qu'argument d'une dispute professionnelle, il est un moyen de disqualifier des concurrents, par la *politisation du débat esthétique* qu'il permet d'opérer. Cette politisation de l'esthétique consiste dans le cas de Mengs, selon Horst Brederkamp, à s'appuyer implicitement sur "les menaces recelées par le monde des machines"⁷ pour ses contemporains. Il utilise donc le fait constaté par eux, et confirmé par Adam Ferguson quelques années plus tard, que "les manufactures prospèrent là où l'esprit est le moins sollicité, et où l'atelier peut être considéré sans effort comme une machine dont les rouages sont les hommes"⁸ pour fonder socialement le jugement négatif qu'il porte, avec Winckelmann, sur d'autres artistes.
- 14 Mais ce jugement négatif porté sur d'autres artistes est lui-même une manière d'indiquer une compétence généralement exigible du véritable artiste. Sa possession est prouvée chez celui qui porte le jugement par le fait même qu'il se montre capable de le porter. Le jugement démontre, en effet, par le type d'épreuve à laquelle il soumet l'œuvre d'autres artistes, le souci de l'artiste de s'assurer qu'il n'est pas lui-même victime de ce mécanisme de reproduction qu'est l'habitude acquise par l'exercice d'un savoir-faire normalisé et égalisateur, qui le rendrait esclave du collectif⁹. En même temps donc qu'il dénonce la soumission opérée par d'autres de l'activité artistique à la recherche d'une efficacité technique, il attribue au geste *visible*, parce que l'artiste apparaît en personne, et *visiblement* créateur, parce qu'il ne respecte pas des normes

préexistantes, une valeur d'exemplarité éthique. Au savoir-faire du mécanicien, simple agent de reproduction d'une impression efficace mais prévisible de la vie, qu'est le machiniste invisible du théâtre, s'oppose ainsi un art d'homme libre, imposant par son action sa présence humaine au monde. Refusant de subordonner la réalité imprévisible du vivant à des préoccupations d'ingénieurs, qui vont bientôt faire surgir "les *Selfactors*, les chemins de fer, les locomotives, et le télégraphe électrique", l'artiste moderne permet d'apporter un démenti partiel à la question, posée par Marx, de savoir si "le chant, le poème épique, la Muse ne disparaissent pas nécessairement devant la barre du typographe ?" ¹⁰.

- 15 Un portrait idéal de l'artiste moderne en combattant de la liberté face à la domination inhumaine des machines est ce qui se dégage potentiellement de ce jugement porté par l'artiste indépendant sur des artistes baroques, qu'il présente à la fois comme des témoins d'un passé archaïque et des défenseurs d'un présent inacceptable, c'est-à-dire des représentants d'un art mécanique ¹¹.

1.2. Jugement artistique et esthétisation du politique

- 16 Mais cette politisation de l'esthétique caractéristique de l'artiste moderne est inséparable de l'*esthétisation du politique* qu'il effectue, et dont rend bien compte le jugement de Mengs.
- 17 Il assigne implicitement à l'œuvre d'art, créée personnellement par l'homme, une utilité supérieure à celle de l'objet technique, produit d'une coopération humaine automatisée. Témoignage de la grandeur de l'être humain, qu'elle permet d'éprouver d'une manière sensible, l'œuvre d'art véritable est par là assimilée à un outil de l'éducation esthétique des individus, de leur formation physique et morale.
- 18 Le jugement de Mengs disqualifie en effet les œuvres des artistes baroques en les situant dans leur lieu naturel, le *théâtre*, à la fois lieu de production du savoir collectif qui explique leur efficacité, et lieu de dépense de savoir pour le seul plaisir des individus. L'esthétisation du politique s'opère ici en rendant visible "l'erreur de lieu" ¹² qui discrédite généralement l'œuvre d'un artiste et justifie son exclusion du groupe social des vrais artistes. Au mauvais lieu public, parce qu'il est un lieu de production d'un plaisir inutile pour une collectivité éphémère qu'est le *théâtre*, peut alors s'opposer implicitement le lieu privé qu'est le *cabinet de l'amateur d'art*, lieu d'une contemplation enrichissante pour l'esprit d'œuvres témoignant de la grandeur humaine, que son ouverture au public permettra de transformer en *musée*. Le jugement de Mengs distingue donc deux critères incompatibles de la qualité artistique, la *collection éphémère d'individus* que produit mécaniquement l'œuvre, localisée dans le temps et dans l'espace, de "machinistes" de théâtre, collection qu'ils utilisent à leur seul profit, et la *collection permanente d'œuvres*, échappant au temps et à l'espace, que produit librement une communauté de personnes qui se reconnaissent mutuellement, par l'intermédiaire de cette collection d'œuvres, comme porteurs des mêmes qualités humaines.
- 19 L'image utilisée par Mengs ne nous renvoie pas uniquement à son présent, mais aussi à un futur exigé par certains de ses contemporains, et dont la réalisation nous est devenue familière, car le musée est l'instrument de mesure de la qualité artistique caractéristique de la modernité. Il est le moyen d'éprouver et de faire éprouver à tous la qualité artistique de l'œuvre passée, en même temps que la qualité moderne de l'œuvre d'art, "d'incarner une relation idéale entre l'homme et cette première nature

que sont les conditions climatiques, et une seconde nature, politique celle-là ”¹³. Dispositif de représentation artistique, grâce auquel “ l’esthétique permet de saisir l’ensemble de l’histoire et de la société ”¹⁴, il est en même temps un dispositif d’action politique chargé de réconcilier, par la production d’une sensibilité commune aux mêmes œuvres, l’histoire et la société. L’idéal de l’œuvre d’art moderne est bien celui d’une œuvre à la fois artistique et démocratique, d’un art utile à l’humanité parce qu’il est dégagé de contraintes strictement utilitaires, et d’un art parlant immédiatement à l’humanité toute entière, ce qu’atteste sa présence dans le musée.

1.3. La “ constitution moderne ” de l’art

- 20 Si le jugement de Mengs mérite pour nous une attention particulière, ce n’est pas uniquement par le lien historique qu’il permet à Horst Brederkamp de rétablir entre la conception française et républicaine du musée et l’histoire de l’art allemande, fondée par Winckelmann. Admiré par David, qui l’a rencontré à Rome, son œuvre servira, devant la Convention Nationale, à légitimer la création du Musée du Louvre, et Alexandre Lenoir appliquera pour la première fois aux Musée des Monuments Français la classification prônée par Winckelmann¹⁵. La mise en évidence de cette relation réinterroge politiquement l’objectivisme d’une histoire des institutions culturelles françaises, trop souvent prisonnière, parce qu’elle est écrite par des français, d’un cadre de perception nationale, et donc d’une catégorisation artistique de la modernité différente de sa catégorisation culturelle¹⁶.
- 21 Mais ce jugement a autre intérêt, symétrique du premier, qui est le lien sociologique qu’établit Mengs, pour la disqualifier, entre une certaine pratique picturale et une certaine pratique théâtrale. Son discours nous confronte ainsi non seulement à un *topos* utilisé positivement par les historiens de l’art baroque pour établir ses caractéristiques stylistiques, mais à un *topos* qui s’est généralisé dans l’argumentation de la qualité artistique d’une œuvre d’art, (et, au delà, dans l’argumentation moderne de la valeur culturelle d’une action collective), celui de sa *résistance au spectacle*.
- 22 La mobilisation par Mengs de ce lieu commun nous conduit à réinterroger le subjectivisme d’une histoire de l’art, trop souvent prisonnière d’une perception d’œuvres et de personnes autonomisées de leur contexte social par le musée et la littérature artistique savante. Ce cadre de perception rend en effet généralement invisible l’effort par lequel les artistes essaient de réduire l’incertitude du jugement humain dont ils sont prisonniers en contextualisant socialement et culturellement le contenu de leur action.
- 23 Cette contextualisation s’opère en mobilisant par un discours, ce qu’a déjà montré Pierre Bourdieu et que confirme le mot de Mengs, les objets culturels établis et connus de tous, rendus disponibles par l’environnement passé et présent de l’individu, et qui vont servir à fonder la justesse de l’action pour le spectateur qui doit la juger. Mais ces objets ne peuvent pas se réduire aux “ mots d’ordre ”¹⁷ artistiques, ni aux “ dispositions permanentes ” incorporées¹⁸ qui permettraient d’expliquer la réussite de l’action. Ils désignent également des situations réelles, manipulables par l’intermédiaire des personnes et des choses qui les représentent, parce qu’elles sont devenues des références pour l’action.
- 24 “ L’effet-Duchamp ” est ainsi le moyen pour l’historien de l’art d’aujourd’hui d’expliquer l’histoire de l’art contemporain, et d’emporter l’adhésion à sa tentative d’explication, en s’appuyant sur un lieu commun du jugement artistique contemporain qu’est la situation d’exposition d’un objet scandaleux, parce qu’à la fois

incompréhensible et déplacé pour un visiteur traditionnel, dans un musée. L' " arte de macchinisti " que convoque par son discours l'artiste Mengs pour singulariser sa propre action lui sert de même, en s'appuyant sur un lieu commun du jugement théâtral de son époque¹⁹, à orienter le jugement sur ses propres tableaux des spectateurs auxquels il s'adresse, spectateurs dont dépend la reconnaissance de son style, et donc la construction de son œuvre. Dans cette perspective, le discours de Mengs n'est pas séparable de son activité de peintre, même s'il en a été effectivement séparé par la réussite historique de ses tableaux, ni ses tableaux du contexte culturel par lequel il justifie leur différence d'avec d'autres productions connues et appréciées par ses acheteurs, même si ce contexte a aujourd'hui disparu.

- 25 Tenir compte de cette contextualisation opérée par le peintre lui-même, et dont la réussite conditionne la poursuite de son action, conduit à renverser le problème posé habituellement au sociologue, qui est d'expliquer généralement comment l'on peut réunir ce qui est manifestement séparé, l'homme et l'œuvre, l'œuvre et son contexte, l'art et la société. La définition de ce problème repose sur la " constitution moderne " ²⁰ de l'art que nous venons d'examiner à travers le mot de Mengs. Cette constitution moderne, qui prend ici le double sens d'un modèle artistique et d'une charte politique, interdit, comme le souligne Bruno Latour, de reconnaître la nature hybride de ce que les modernes appelle l'œuvre d'art et que confirment pourtant leurs efforts périodiques pour la purifier de la société, " l'art pour l'art ", et de l'individu, " l'art social ".
- 26 Dès lors que l'on reconnaît, en effet, cette nature hybride de l'œuvre d'art, le problème que nous avons à traiter n'est plus que de comprendre comment les individus ont pu ou peuvent faire tenir ce composé. Cet énoncé du problème de la création artistique, qui suffit à discréditer le sociologue par sa simplicité, tient compte simplement de l'imprévisibilité du degré de réussite de l'action artistique, imprévisibilité que fait disparaître généralement sa reconstruction rétrospective. Le spectacle pictural est, comme le spectacle théâtral, difficile à maîtriser parce qu'il est une épreuve qui engage non seulement les objets mobilisés et produits par l'artiste, mais des spectateurs sans lesquels il ne peut y avoir de spectacle, et du jugement desquels dépend socialement la réalisation de sa qualité artistique. L'affirmation d'un sociologue du théâtre, selon lequel " le public, en tant que public, est toujours en retard sur la création " ²¹, ne fait pas disparaître cette dépendance de l'artiste vis-à-vis du spectateur, puisqu'elle rappelle que seuls certains spectateurs, et d'abord, dans la constitution moderne, les artistes eux-mêmes, ont le droit et la capacité de juger du spectacle.

1.4. Le sens du spectacle

- 27 C'est cette imprévisibilité qu'affirme d'ailleurs Mengs dans son jugement, en l'opposant à la prévisibilité parfaite de l'action théâtrale fondées sur des machines capables de reproduire régulièrement les mêmes effets.
- 28 Ce faisant, il procède comme un moderne, puisqu'il oppose l'art comme activité libre et individuelle au spectacle comme activité collective et normalisée, comme technique de production de pures images ²². Or il mobilise lui-même une image, celle de " l'arte de macchinisti ", pour renforcer l'efficacité de son jugement sur le public auquel il s'adresse, qu'il essaie de convaincre de la qualité artistique d'une démarche singulière parce que réellement nouvelle.
- 29 Cette image autorise en effet le rapprochement de *l'événement artistique* que Mengs s'efforce personnellement de stabiliser – un nouveau style de peinture, qui mobilise le corps des spectateurs d'une manière différente de celle à laquelle ils sont habitués –

d'un *équipement politique*, le savoir critique, qui permettrait de réduire l'injustice sociale représentée par la diffusion du "spectacle". L'événement porté par l'artiste est assimilé à un moyen de résister au pouvoir exercé sur le grand public par l'équipement conçu par les "machinistes", qui réduit la liberté d'expression des personnes et donc favorise l'injustice sociale.

- 30 Le jugement de Mengs constitue en fait deux images différentes du spectacle, le spectacle artistique se distinguant du "spectacle" par la manifestation personnelle de l'artiste qu'il autorise. Il dessine par là-même un portrait-modèle de l'artiste moderne, qui se reconnaît par le fait qu'il se manifeste personnellement dans son œuvre.
- 31 L'artiste moderne, à la différence de l'"Arte de machinisti", qui se réduit à la production industrielle d'une image prévisible pour un groupe prédéterminé, apporte aux spectateurs l'image d'un artiste qui a fait don de sa personne à la création artistique. Cette image, dès lors qu'elle est acceptée par le spectateur, participe à la construction sociale du spectacle artistique, en l'impliquant personnellement dans cette construction. Le don que fait le spectateur de sa personne, attitude qui le rapproche de l'artiste, justifie par là-même qu'il témoigne de la qualité particulière du spectacle, et soutienne la nécessité de sa reconnaissance sociale. Cette efficacité sociale de l'image de l'artiste moderne est, comme toute évidence sociologique, difficile à reconnaître, parce que le dispositif de la modernité artistique favorise le discours porté personnellement sur l'événement artistique, ce qui limite le débat esthétique à la reconnaissance du projet de la personne qui permet de fonder socialement le sens de l'événement, c'est-à-dire de celui que nous identifions comme l'artiste. L'image du spectacle trouve son utilité exacte dans le soutien qu'elle apporte à cette reconnaissance. Elle permet de souligner une différence sensible, de la représenter comme le résultat de l'action d'une personne qui se rebelle contre la domination de la technique, et de transformer, avec leur accord, tous ceux qui se trouvent à apprécier cette action, en médiateurs personnels de la qualité artistique du spectacle donné par l'artiste. Dans cette perspective, les personnes peuvent s'appuyer sur leur propre expérience du spectacle "artistique" pour montrer qu'il permet de résister au spectacle "technique", et à travers lui à une certaine forme d'injustice sociale. Et le sociologue soucieux de définir objectivement l'efficacité du spectacle apparaîtra toujours comme le partisan d'une domination du spectacle qu'il feint de critiquer, puisqu'il ne prend pas en compte le point de vue des personnes.
- 32 L'image du spectacle que permet de produire cette situation a cependant comme limite qu'elle réduit l'incertitude inhérente à tout spectacle, même produit sur la base de standards industriels, puisque son efficacité repose aussi sur les personnes qui accepteront de la confirmer. Et que sa généralisation systématique conduit à confirmer la contradiction inhérente à la modernité artistique. En exagérant la certitude que l'engagement personnel de l'artiste peut donner à son action, elle oublie que l'artiste doit en passer par la représentation de son action, et qu'il en passe nécessairement par là. Cette dépendance par rapport à des objets qu'il n'est pas libre de manipuler comme il l'entend ne désigne pas son enfermement dans une contradiction logique, l'image de l'artiste ne pouvant se définir que relativement à une image du spectacle industriel. Mais le fait observable aujourd'hui, particulièrement dans le cas de l'art contemporain, de la difficulté pour l'artiste de faire reconnaître son efficacité sociale par la seule médiation des personnes pour lesquelles l'art contemporain est véritablement de l'art. Le souci du public, qui s'affirme de plus en plus chez les artistes contemporains,

anticipe sur cette impossibilité de justifier, même devant l'État-Culturel, le maintien d'un spectacle sans public, et donc sans objet.

- 33 Cette nécessité de reconnaître la construction sociale du sens du spectacle artistique est ce qu'une sociologie de la technique théâtrale devrait permettre d'éclaircir. Cette technique théâtrale, qui, à l'époque de Mengs, pouvait apporter un argument aux artistes désireux de se dégager de contraintes académiques et d'affirmer leur liberté d'expression, ne se présente plus aujourd'hui comme une technique, en tout cas en France. Elle se définit désormais comme un art, un rempart de la liberté humaine contre la domination de la technique, contre ces nouveaux "arti de macchinisti" que seraient le cinéma, la télévision et plus généralement les "nouvelles technologies".

2. La "vie" du spectacle, ou une dispute esthétique moderne

- 34 En janvier 1931, un article de la *Revue Universelle* au titre caractéristique, "Théâtre humain et théâtre mécanique", dénonce, au nom des professionnels du théâtre, "l'incroyable marche de la mécanique moderne qui menace, en ce domaine comme en tant d'autres, le travail demeuré humain jusqu'à nos jours"²³. Son auteur, la comédienne Béatrice Dussane, alors sociétaire à la Comédie Française²⁴ articule immédiatement discours syndical et discours patriotique en confirmant que "la bataille entre le théâtre et le cinéma est l'un des combats de la grande guerre à laquelle nous sommes mêlés sans bien juger toujours de son importance : la guerre de la mécanique contre l'homme". L'argumentation qu'elle utilise pour obtenir l'adhésion de ses lecteurs nous intéresse particulièrement par sa modernité. Selon Dussane, en effet, l'acteur de théâtre fait effort pour se mettre au service de la pensée qu'il doit exprimer, alors que l'acteur de cinéma se contente d'être le serviteur de la caméra, et se trouve "réduit au rang de "machine-à-donner-des-images-humaines" ou de "machine-à-dire-des-paroles"²⁵.

- 35 Cette critique de l'acteur de cinéma, être humain transformé en automate par l'action de la machine à laquelle il se soumet, ressuscite donc la métaphore de "l'arte de machinisti" employé par Mengs, dont elle s'efforce d'élargir la portée sociale. Dussane valorise, pour un public de lecteurs français scolarisés, la résonance historique qu'a le terme de "pièce à machines" dans la culture théâtrale française. La Grande Guerre, dont les marques sont encore visibles quotidiennement en la personne des "mutilés de guerre" prioritaires dans le métro et les bus parisiens, est mis en équivalence avec la lutte livrée au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle des artistes français contre le spectacle "made in italy". Cette condensation, utilisée par Emile Vuillermoz en 1949 dans son histoire de la musique, pour dénoncer la "politique d'importation" en France, par Marie de Médicis et par Mazarin, des opéras florentins à machines²⁶, rend immédiatement reconnaissable la nationalité de l'ennemi qui agresse, à l'égal du théâtre italien à grand spectacle d'hier, la culture française d'aujourd'hui. Il s'agit du cinéma parlant américain, introduit en France en 1929, et qui remporta alors un succès général, succès qui ne s'est pas démenti depuis. Ceci explique que le cinéma américain contemporain puisse servir encore aujourd'hui aux penseurs français à définir "le spectacle" en général²⁷, ce qui n'empêche pas beaucoup d'entre eux d'apprécier personnellement, au nom du passé, tous les films caractéristiques du "classical Hollywood style"²⁸.

- 36 Ce n'est pas avec cette impartialité, on vient de le voir, que les professionnels français du spectacle assistent à l'invention et à la diffusion en France des premiers produits caractéristiques de ce style. L'intérêt de cette situation historique, qui transforme

l'“ arte de macchinisti ” en slogan politique, est qu'elle rend mieux perceptible la valorisation de la qualité nationale que le jugement de Mengs opérait implicitement ²⁹. La dénonciation par Dussane du “ machinisme ” dont serait porteur le cinéma parlant américain propose en effet d'assimiler la résistance de l'acteur français, du comédien du Français, à la rébellion spontanée du corps de l'être humain aligné sur le fonctionnement de la machine, alignement caractéristique du taylorisme ³⁰. On assiste ainsi à la naissance d'une rhétorique professionnelle du refus du spectacle au nom du respect de la vie, d'une élaboration d'une image du théâtre français comme rempart vivant opposé à la destruction des fonctions vitales de l'organisme social qu'est la société française. Cette représentation vitaliste de la culture ne restera pas qu'une figure rhétorique destinée à rallier les intellectuels français à la défense de la culture française.

- 37 Elle se constituera progressivement, dans le domaine du théâtre, par l'intermédiaire essentiellement des membres du Cartel ³¹, en un dispositif artistique chargé de réaliser un certain type de lien social. Ce dispositif artistique instable, parce que reposant uniquement sur des personnalités théâtrales (et donc difficilement généralisable), sera revalorisé, après avoir été déconsidéré politiquement après la guerre, par les professionnels responsables des institutions théâtrales nationales créées par la V^e République. C'est cette revalorisation, dans des conditions politiques différentes et dans le cadre d'institutions bien établies, d'un dispositif ancien, qui explique la constitution du “ spectacle vivant ” en lieu commun pour désigner l'activité théâtrale française, en même temps que son caractère hybride.
- 38 Le terme de “ spectacle vivant ” n'est plus aujourd'hui une simple métaphore utilisable à leur gré par les individus. Il est devenu une appellation professionnelle appliquée, en France, à tous les genres de spectacle qui reposent sur l'exécution d'une performance physique en présence d'un spectateur ³². Cette situation n'est pas que le résultat d'une revendication explicite et organisée collectivement d'une compétence artistique que le refus de l'“ arte de macchinisti ” n'exprimait qu'explicitement. Elle est aussi celui d'une radicalisation du sens de la modernité artistique, par l'enracinement de la personne de l'artiste dans un espace culturel, qu'il est chargé de représenter à travers son corps ³³. C'est ce phénomène de radicalisation qui facilite les déclarations de crise de la culture qui se multiplient aujourd'hui en France, et l'ampleur des débats soulevés par les “ nouvelles technologies ”.

2. 1. Métaphore biologique et culture nationale

- 39 La radicalisation du sens de la modernité artistique apparaît bien dans la manière dont Béatrice Dussane contextualise son refus du cinéma parlant, et la construction de la *communauté* française qu'elle effectue par son discours. En utilisant le travail humain comme instrument de mise en équivalence entre les individus, *quel que soit leur statut social*, elle valorise en effet l'existence d'une commune humanité entre tous ceux dont le corps est converti par l'industrie en simples rouages d'un mécanisme. Elle propose par là de considérer la sensibilité partagée, qui conduit les individus à réagir spontanément aux mêmes *choses*, comme une preuve de l'existence du groupe *humain* qu'ils constituent et dont l'existence est menacée par l'expansion du machinisme.
- 40 La dénonciation de Dussane se rapproche ainsi d'autres dénonciations, portées dans la société française par d'autres intellectuels qui ne sont pas, comme on pourrait le penser spontanément, les dirigeants des syndicats et des partis ouvriers.

- 41 La production de masse ne commence en effet qu'à s'introduire en France, et la rationalisation industrielle, avec la réglementation qu'elle apporte, est encore synonyme de progrès pour des ouvriers qualifiés, possédant le savoir-faire individualisé qu'exige l'utilisation de la machine-outil ³⁴.
- 42 Les intellectuels, dont se rapproche Dussane par son discours, ont alors comme caractéristique paradoxale de refuser de se définir comme intellectuels, appellation utilisée depuis l'affaire Dreyfus pour désigner les représentants de la "république des professeurs", partisans de la révision du procès. Ainsi, Bardèche et Brasillach se font les porte-parole, en 1935, de tous ceux qui refusent la destruction par l'industrie hollywoodienne de l'art du cinéma muet ³⁵, et dénoncent la "monstruosité" de la technique américaine du doublage cinématographique, qui produit un hybride inacceptable et porte réellement atteinte à l'intégrité vivante de l'acteur ³⁶.
- 43 On assiste alors à la naissance d'une conception vitaliste de la culture, exigeant le respect du *développement* autonome de chaque organisme culturel, que ses partisans opposent à l'*évolutionnisme* ³⁷ des "intellectuels". Prisonniers d'une philosophie du progrès technique ³⁸, ces "professeurs" favoriseraient, en effet, par leur attitude libérale, la constitution d'une industrie culturelle, qui menace une fonction organique de la nation française, la création artistique. Émile Vuillermoz se fait l'écho, quelques années plus tard, de cette conception, lorsqu'il approfondit son rapprochement historique entre le spectacle "*made in italy*" et le cinéma *made in the U.S.A.* Déplorant que "les encyclopédistes et les philosophes de salon" se soient rangés au XVIII^e siècle, lors de la "Guerre des Bouffons", du côté du "coin de la reine", en soutenant la supériorité esthétique de l'*opera-buffa* sur l'opéra français, il ne craint pas d'affirmer : "Il ne faut pas être surpris de ce rassemblement significatif des beaux esprits. À toutes les époques, les "intellectuels" purs, habitués à dominer les problèmes de l'esprit et mortifiés de ne pouvoir parler en maîtres dans un domaine où l'on ne pénètre que grâce à une *réceptivité organique spéciale* (souligné par nous) accordée à tel ignorant et refusée à tel agrégé des lettres, ont trouvé d'excellents arguments pour condamner les modes d'expression qui leur résiste" ³⁹. Une sensibilité artistique inégalement distribuée, parce qu'elle est une capacité physique, et donc indifférente aux fausses grandeurs scolaires, fait ainsi justice de la rhétorique égalitaire de professeurs incapables de comprendre la réalité artistique vivante, c'est-à-dire nationale.
- 44 Cet organicisme culturel ne sert pas cependant qu'à démontrer l'incompétence à juger des choses de l'art d'individus prisonniers d'une attitude purement rationnelle à l'égard de la vie, et dont le goût ne peut être par là-même qu'un goût dénaturé. Il permet en effet aux professionnels français du spectacle, et notamment du théâtre, d'argumenter la nécessité d'une plus grande reconnaissance professionnelle d'une activité artistique jouant un rôle vital dans la préservation de la culture française. La construction d'une image biologique du théâtre est ainsi observable chez certains hommes de théâtre, et notamment chez ceux qui se définissent comme les partisans d'un "théâtre d'art" ⁴⁰, d'un vrai théâtre moderne, opposé à la fausse modernisation que constitue le théâtre industriel. Moyen de singulariser une pratique théâtrale, l'affirmation du fondement biologique de la technique théâtrale souligne la valeur artistique et l'importance politique de cette pratique, et la nécessité de la soutenir collectivement. Cette contextualisation du jugement théâtral est particulièrement accentuée par Louis Jouvet, dans un "témoignage" ouvrant le livre de Henri Gouhier sur *L'Essence du théâtre*, publié en 1943, dans la France de Vichy :

- 45 “ Pour bien comprendre une pièce de théâtre, il faut la replacer dans son époque, dans sa manière et dans sa mode ⁴¹. Mais plus que le jeu des acteurs, que la masse et l’âme du public, il importe à qui veut la ressusciter d’évoquer l’aire où se cristallisa la forme de son impulsion, où ces deux pôles sensibles que sont la scène et l’auditoire se disputèrent la place, refluent l’une vers l’autre, cherchant instinctivement la forme qui convenait le mieux à leur mutuelle pénétration.
- 46 Cela nous invite à replacer les formes dramatiques dans l’ordre des faits naturels, et à créer une sorte de *biologie théâtrale* ⁴², destinée à éclairer les lois qui régissent leur économie.
- 47 Dans la ressuscitation d’une esthétique dramatique, le verbe peut nous égayer, non l’édifice. Il dit strictement et complètement ce qu’il a à dire. C’est pourquoi je rêve parfois que, à l’instar de Cuvier, je pourrai étudier l’art théâtral à partir de son architecture, retrouver la fonction eschyléenne, grâce au squelette de Dionysos ou d’Épidaure, celle de Shakespeare dans les traces de cet animal disparu qu’était le théâtre du Globe, celle de Molière dans ce Versailles où il fut joué, bref faire jaillir d’une pierre comme d’une vertèbre, le grand corps vivant d’un mystère passé ” ⁴³.
- 48 Un discours qu’on pourrait admirer, dans l’ignorance de son contexte historique, comme l’heureuse expression d’une imagination artistique, se transforme, lorsqu’il est mis en relation avec ce contexte, en une rhétorique professionnelle adaptée à la politique culturelle de l’État vichyssois.
2. 2. Création artistique et discours public
- 49 L’esthétisation du politique qu’opère Jovet par son discours ne doit pas pour autant être identifiée à une opération de propagande en faveur de cet État vichyssois. Elle ne lui sert pas uniquement à mettre les responsables culturels de cet État à son service, mais aussi et surtout à intéresser le public cultivé à son action théâtrale.
- 50 Comme le rappelle notre petit aperçu historique, cette action s’inscrit dans la continuité d’une rhétorique française de l’art vivant, qui se généralise en France sous l’action du cinéma parlant, du fait de la recombinaison des compétences traditionnelles du spectacle que sa réussite impose rapidement ⁴⁴. Dans la sphère du théâtre, certains professionnels vont s’efforcer, en valorisant la dimension éthique de l’exercice du métier de comédien, d’améliorer la qualité du spectacle théâtral, afin de stabiliser un public d’usagers plus exigeants, représenté notamment par les nouvelles classes moyennes ⁴⁵.
- 51 Il ne convient donc pas, dans cette perspective, de distinguer le discours de Jovet de sa pratique artistique. L’examen de son œuvre théâtrale, par les témoignages disponibles de spectateurs contemporains de Jovet sur la qualité de ses productions théâtrales, certifie la réussite de son action artistique sur le public auquel il s’efforçait de l’ajuster. Ceci interdit du même coup de réduire ses paroles à un simple discours politique de circonstances, séparé de son œuvre véritable ⁴⁶, ou de les utiliser pour discréditer l’ensemble de son activité théâtrale.
- 52 La métaphore biologique, comme il le fait reconnaître lui-même par ses écrits, est un moyen commode pour penser, afin de mieux l’ajuster aux attentes du public, une efficacité sensible qui est difficile à penser dans la pratique théâtrale. Cette métaphore apporte une mesure empirique – approchée certes, mais qui rend possible l’action collective – du renforcement de l’efficacité du lieu théâtral sur le corps d’un spectateur critique et exigeant qu’il doit désormais convaincre.

- 53 La biologie théâtrale permet en effet de définir une *technologie* théâtrale. L'anatomie comparée n'est pas seulement pour Jovet un moyen d'affirmer l'existence historique de formes de développement culturel propres à chaque société, conforme à une idéologie allemande de la *Kultur* et contraire à l'idée de Progrès défendue par les Lumières. Elle donne une orientation pratique, susceptible d'apporter une solution à la crise du théâtre, et que Jovet expérimentera avec succès. La conversion de traditions théâtrales nationales, traditions bien connues, ce qui démontre leur efficacité, en un réservoir de formes disponibles de jeu d'acteurs, est ainsi devenue aujourd'hui, dans le *théâtre public* français, un procédé qui sert à enrichir l'intérêt artistique de la représentation pour un public cultivé.
- 54 De même, l'économie organique de Cuvier n'est pas qu'un moyen de montrer, conformément à la tradition romantique allemande, le *génie* artistique du *collectif* théâtral. Représenter au public la grandeur des artisans invisibles des coulisses, en les rapprochant " *des organes et poumons du théâtre, dont la fonction respiratoire s'exprime par l'exercice de la représentation* " ⁴⁷, c'est aussi définir de nouvelles ressources de représentation artistique, apportées par l'histoire savante de la technique théâtrale. Là encore l'observation du théâtre français contemporain nous confirmera facilement le succès de cette orientation pratique. La mobilisation sur la scène de techniques anciennes ou traditionnelles (*Commedia dell'arte*, scène baroque, théâtre nô, etc.) mais déposée dans la mémoire scolaire, y sert souvent à authentifier la qualité théâtrale de l'événement, par la reconstitution d'un merveilleux que, tels les vitraux de Chartres pour l'industrie moderne du vitrail, les progrès du spectacle cinématographique lui interdisent désormais de reproduire.
- 55 La préface donnée par Jovet à la réédition qu'il donne en 1941 de l'ouvrage de Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, paru initialement en 1638, confirme de manière éclatante cette utilité pratique de la métaphore biologique aussi bien sur le plan du " discours " que sur le plan de la " création " et l'impossibilité chez l'artiste moderne de les séparer. Elle sert d'abord à justifier le paradoxe historique de sa volonté d'importation dans le théâtre d'art moderne du savoir-faire d'un ingénieur de la Renaissance, qui plus est un des créateurs oubliés de cet " arte de macchinisti " synonyme, pour les premiers artistes modernes, du divertissement de masse.
- 56 L'ouverture de la Préface reconnaît immédiatement ce paradoxe, que Jovet récuse par un argument d'autorité historique. Sabbatini était un des " partisans de la comédie " érudite et immobile ", qui subordonnent leur inspiration à celle des poètes et s'opposait donc naturellement " aux décorateurs, partisans des machines, qui écrivent eux-mêmes des pièces pour justifier les merveilles de leurs inventions mécaniques " ⁴⁸.
- 57 Mais cet argument reste insuffisant pour justifier la réhabilitation d'une machinerie impuissante aujourd'hui, par la petitesse de ces moyens et la simplicité de ses effets, à convaincre le spectateur critique, conscient d'être jugé socialement par la qualité artistique du spectacle qu'il soutient. La valorisation, avec l'aide de La Bruyère, de la qualité culturelle d'objets techniques qui ont une dignité historique et humaine s'avère nécessaire. Construite à la mesure de l'homme et de son sens du " merveilleux ", au service de l'homme car " servante domestique de l'imagination du poète ", oubliée dans un siècle dominé par la rationalité scientifique, l'ancienne machinerie se trouve ainsi transformée en un objet acceptable par la modernité. Son ancienne efficacité technique importe moins que la *valeur esthétique* présente des objets qu'elle utilisait, et que la

réappropriation de son ancienne efficacité sociale, justifiable par la *signification éthique* que l'on peut donner à cette réappropriation.

58 Cette signification éthique est confirmée par la présentation de “ Léon et Camille ”, les machinistes avec lequel Jovet collabore, qui “ ni l'un ni l'autre ne “parlent” ”, parce que “ jamais ni l'un ni l'autre n'a fait de théorie ou tenu du discours ” et qui “ travaillent chacun de son côté ”, mais “ sont toujours ensemble ”⁴⁹. Cette présentation faite, il ne lui reste plus qu'à faire parler ces êtres humains, humbles et authentiques qui ont “ le sens du théâtre ”, à l'opposé des beaux parleurs du théâtre mécanique, qui ne sont que des haut-parleurs de la technique. Leur travail est admirable car il “ naît de ce silence avec une perfection sensible. Ce sont les deux derniers hommes libres dans le théâtre de notre époque où la mécanique déchaînée a fait du machiniste un automate ”⁵⁰.

59 On appréciera d'autant mieux l'intérêt de ce lieu commun du “ silence parlant ”⁵¹, qu'il oblige l'acteur Jovet à donner sa voix personnelle à ceux dont il nous représente l'image muette. Cette contradiction objective, inhérente à l'écriture comme au théâtre ou au cinéma, fait d'ailleurs la force esthétique de l'argumentation de Jovet pour son lecteur. Spectateur, il sait bien en effet que le spectacle ne commence réellement que lorsque les humains se taisent, afin que les objets qu'ils manipulent puissent parler d'une façon satisfaisante au public, auquel ils s'adressent en leur nom propre. Cependant, le spectateur sait bien également que si la vie des objets oblige les humains à se taire au théâtre, c'est parce qu'ils en sont inséparables, et parce que les reconnaître générerait le bon déroulement de la représentation. Ce qui fait pratiquement marcher le théâtre comme le discours de Jovet, c'est cette composition d'homme et de machine, d'objet “ inhumain ” et de sujet “ humain ”, qu'il dénonce généralement, mais qu'il accommode pratiquement à son action. Il est ainsi pour lui aussi acceptable de transformer les hommes dont il parle en marionnettes de son discours, à partir du moment où cette transformation permet de rendre sensible leur humanité, que d'utiliser des concepts scientifiques pour justifier son projet théâtral, à partir du moment où cette utilisation permet de dépasser cette humanité. L'homme libre, qui parle au nom des hommes libres, s'emprisonne ainsi dans le mécanisme social et technique qu'il dénonce, et qui lui permet de justifier, au nom de l'art, qu'il mette l'organisme humain à son propre service.

3. Le penseur et la marionnette

60 La biologie théâtrale ne fait pas en effet que servir pratiquement Jovet. Elle le sert intellectuellement en faisant surgir des relations causales qu'il aurait été incapable seul, d'anticiper. L'articulation, par l'intermédiaire de la notion d'ordre architectural, de l'idée de l'existence de formes culturelles propres à chaque société à la *réalité technique* de quatre types différents de scène *viable socialement*⁵² fait jaillir une autre idée, qui dépasse le cadre strict de l'anatomie comparée, comme de la reconstitution historique. Elle le conduit à imaginer une explication rationnelle du théâtre comme organe vivant d'une société, et à dessiner un modèle d'organisation industrielle du spectacle vivant. Cette *machine théâtrale* garantira la vie du spectacle théâtral, en soumettant les individus vivants qu'il rassemble aux décisions rationnelles d'un homme unique, le metteur en scène, seul capable d'assurer son efficacité sur le spectateur.

3.1. La machine artistique

61 Jovet met lui-même en scène le développement de la pensée que produit la métaphore biologique, ce qui lui permet d'attribuer à la science la responsabilité du

rapprochement qu'il opère personnellement de l'ordre de la connaissance scientifique et de celui de la représentation artistique. Ce rapprochement " scientifique " l'autorise, en effet, à faire surgir une utopie théâtrale :

" En considérant ces quatre organes dramatique [grec, italien, médiéval, shakespearien] l'idée vient à l'esprit qu'il y a sans doute un rapport étroit entre ces quatre formes architecturales et les représentations qui y ont été données, qu'il y a entre ces quatre instruments et les poètes, les comédiens, les machiniste et le public qui les ont utilisés aux différentes époques, une relation directe qui est celle de l'organe et de sa fonction.

C'est dans son histoire naturelle l'hypothèse de Darwin. Partant de l'idée qu'il y a entre l'organe et la fonction une pensée réciproque, Darwin explique ensuite avec facilité la transformation et l'évolution des espèces animales et végétales.

Profitant du syllogisme pour la clarté d'une démonstration, on pourrait ainsi, à l'inverse de Darwin, faire une étude de la fonction dramatique, c'est-à-dire des formes successives de la littérature théâtrale et de leurs moyens d'exécution, en les rapportant à ces quatre groupes d'architecture.

L'idée vient à l'esprit que, par une simple étude du déplacement de la scène dans le lieu de la représentation, on pourrait faire une histoire générale du théâtre qui, en englobant l'étude de ses participants et de ses techniques, expliquerait les particularités de chaque littérature, les écoles de comédiens et tous les procédés ou conventions en usage à chaque époque. Textes de l'auteur, modes de jeu des acteurs, habitudes des spectateurs, styles des costumes et particularités du maquillage, accessoires de scène, construction et aménagement de l'estrade, place des musiciens, boîte du souffleur, postes de régie ou de machinerie, et la machinerie elle-même, avec tous les détails matériels du spectacle seront ainsi définis, sinon expliqués par les conditions architecturales de la représentation.

Ce sont les conditions même de ce qu'on appelle la mise en scène.

Car la mise en scène au théâtre est [...] la mise en œuvre du lieu et de ses ressources [...]. Son but vise à l'expression dramatique de l'œuvre, c'est-à-dire à l'effet qu'elle doit produire sur le spectateur ".⁵³

- 62 On pourrait gloser d'un point de vue épistémologique sur le caractère choquant de ce bricolage intellectuel qui déforme la vérité scientifique. Juvet articule deux points de vue contradictoires, articulation qu'il attribue faussement aux savants qu'il réunit. Le primat de l'organe sur la fonction justifiait chez Cuvier la déduction anatomique, ce qui lui interdisait d'admettre un processus d'adaptation impliquant le primat de la fonction sur l'organe, contraire à sa théorie. De même, la présentation par Juvet de " l'hypothèse " de Darwin (dont l'apport scientifique est le refus de toute forme d'explication téléologique du vivant) lui attribue le point de vue transformiste de Lamarck (qui privilégie cette forme d'explication), renversement étonnant qui confirme la thèse d'Yvette Conry sur l'introduction du darwinisme en France⁵⁴.
- 63 Il convient plutôt de souligner un constat pratique. Le dénonciateur de la technique au nom du respect du vivant, non seulement s'accommode parfaitement des tensions qu'introduit la référence à Cuvier, c'est-à-dire à un modèle d'explication mécaniste, dans un discours vitaliste. Mais surtout, il s'enthousiasme pour un travail de *rationalisation scientifique de l'entreprise théâtrale* permettant de garantir une efficacité réelle du jeu de l'acteur sur le spectateur, mais qui exige que l'acteur se soumette au jugement scientifique de l'expert - le metteur en scène - qui a conçu ce dispositif artistique, et accepte de n'être que le rouage de cette machine théâtrale.
- 64 C'est ce lieu commun, on le sait, qui informe aujourd'hui l'organisation du " spectacle vivant " en France, et qui sert notamment à justifier le statut artistique du metteur en scène du théâtre public. Comme on le voit, ce lieu commun, qui sert à produire

pratiquement la qualification artistique de l'événement, et la satisfaction de la famille théâtrale qu'il constitue, conduit, lorsqu'on le transforme en critère général de la qualité théâtrale, à attribuer au metteur en scène le statut d'un ingénieur de l'âme.

- 65 Cette conséquence inattendue de l'utilisation de la métaphore biologique, celle d'une sociologie déterministe de l'art théâtral, qui articule dans une visée taylorienne, la " philosophie de l'art " de Taine à la " science des institutions " de Durkheim peut nous servir à élargir notre réflexion sur le sens de la modernité artistique. Elle doit inclure, nous semble-t-il, une réflexivité trop souvent absente dans les réflexions actuelles sur l'art.
- 66 Il importe en effet de rappeler l'importance du contexte politique et culturel pour la pratique artistique de l'artiste moderne, contexte sur lequel il prend appui pour l'orienter et la rendre acceptable dans le futur à ses contemporains. Cette représentation devant ses contemporains de la temporalité dans laquelle il s'inscrit est ce qui justifie à ses propres yeux l'action de l'artiste moderne. Les moyens de cette représentation ne sont cependant pas, comme l'image qu'il donne de lui-même, dépendants de sa seule volonté. Ils sont les outils qu'un contexte culturel met à sa disposition, contexte auquel il s'attache par l'intermédiaire des outils de représentation qu'il choisit d'utiliser. Dans la mesure où ces instruments de représentation sont aussi des instruments du jugement, une philosophie de la technique est donc la condition d'une meilleure maîtrise par l'artiste de son action. C'est dire que l'affirmation d'une rupture avec la tradition ou avec l'académisme ne suffit pas à l'effectuer, surtout s'il s'agit d'une tradition du nouveau ou d'un académisme de la subversion.
- 67 C'est de ce point de vue qu'on peut considérer le " spectacle vivant " que veut être aujourd'hui le théâtre français, dans la continuité de la rhétorique de la qualité théâtrale élaborée par Jouvet. L'affirmation de l'aspect spectaculaire du théâtre vivant ne résulte donc pas que d'une adaptation de ses caractéristiques aux exigences de la lutte contre un nouveau concurrent, la télévision, à une époque où le cinéma, lui-même en difficulté, acquiert une dignité culturelle. Mais elle rend compte de la généralisation d'une industrie théâtrale dans laquelle l'image vivante d'un acteur est reproduite régulièrement aux yeux du spectateur, ce qui exige une organisation très centralisée qui confie au seul metteur en scène le statut d'auteur humain de la représentation. L'acteur vivant, argument de la supériorité du théâtre sur le spectacle, y est donc transformé, aux yeux du public, en simple outil vivant de la représentation d'un auteur.

3.2. L'outil du théâtre vivant

- 68 Un retour sur le siècle de Mengs nous permet de confirmer le sens moderne de cette organisation du théâtre, par la théorie du spectacle qui se dégage, dans la France du XVIII^e siècle, des débats sur la modernisation nécessaire du théâtre. Cette théorie du spectacle articule une philosophie politique à une anthropologie culturelle. Elle est en effet le produit des philosophes des Lumières (à l'exception notable de Rousseau), qui se préoccupent de fonder la nouvelle société sur le respect d'un contrat rationnel et la conduite humaine sur l'apprentissage d'une morale naturelle. Dans cette perspective, le mécanisme irrationnel de la sensibilité populaire, c'est-à-dire non éduquée, que révèle l'attitude du peuple face au spectacle, constitue un danger politique qu'il faut réduire en organisant et en moralisant le spectacle.
- 69 L'opinion publique française du XVIII^e siècle se construit donc sur la base de l'idée d'une perte de jugement inhérente au spectacle populaire, contraire aux exigences du pacte social " Il ne faut pas, en effet, compter sur la religion du plus dévot personnage d'entre

les peuples. De là vient aussi qu'il est aisé d'en corrompre le plus honnête ; car pour l'engager au crime, il ne s'agit pas d'en gagner son esprit, on a bon marché de cette pièce ; il faut seulement remplacer une impression par une autre [...] l'impression la plus fraîche est la plus victorieuse ”⁵⁵.

- 70 Cet imaginaire du spectacle est ce qui fonde les utopies théâtrales produites par les philosophes, qui s'inscrivent dans la continuité du projet d'organisation du spectacle écrit par l'Abbé d'Aubignac, et s'opposent donc à la liberté des spectacles. “Rendre les spectacles plus utiles à l'État”, projet de l'Abbé de Saint-Pierre, est une obsession partagée par tous les amateurs cultivés et par tous les hommes de théâtre français du XVIII^e siècle, qu'ils soient révolutionnaires ou non. La fonction politique du théâtre et sa valeur d'enseignement sont valorisées, contre “les spectacles qui corrompent l'âme, présentent le vice sous un aspect riant, et par leur multiplicité seule éloignent l'amour du travail en augmentant la sensibilité”⁵⁶. Privilège et subvention étatiques d'un théâtre soumis à une censure n'autorisant que des “ouvrages beaux et utiles”⁵⁷ constituent un point d'accord entre tous les intellectuels français soucieux de régulariser le désir du peuple.
- 71 Le problème fondamental pour ces spectateurs philosophes est celui de la dépendance du fonctionnement de la machine théâtrale par rapport à l'acteur. Si Mercier peut déclarer qu’“il n'y a aurait plus un seul acteur sur terre que le Théâtre subsisterait encore dans toute sa beauté”⁵⁸, le problème reste de former des interprètes dignes de ce nouveau théâtre politique. Pas de théâtre réel, en effet, sans acteurs. Or, les comédiens se rapprochent du peuple, et leur immoralité ordinaire, leur ignorance et leur bassesse est à, quelques exceptions près, bien établies.
- 72 Le certificat de bonnes mœurs et un contrôle permanent de la moralité de l'acteur proposés par certains n'apparaissant pas suffisants pour garantir sa qualité personnelle et l'empêcher d'abuser de sa liberté face au public, une dépersonnalisation totale du jeu de l'acteur est même envisagée par certains utopistes. Réduire l'acteur à un pur outil humain au service de l'auteur est ainsi défendu “comme un moyen triste, mais sûr” de garantir l'efficacité morale de la machine théâtrale. Puisque réserver l'exercice du métier à des hommes de la Noblesse, ou à des citoyens aisés n'est pas possible, Restif de la Bretonne propose “la formation d'Acteurs – Esclaves publics qui seraient comme des marionnettes de l'auteur”. Mais qui pourrait accepter volontairement, dans la société française, le statut d'esclave ? Les “enfants-trouvés, dont le Prince peut disposer” à sa guise, constitue la solution idéale. Ils “pourraient être préparés dès l'enfance aux Représentations Dramatiques en même temps qu'on interdirait sous les peines les plus sévères, cette occupation à tous les citoyens nés légitimes”⁵⁹.
- 73 Ce délire rationaliste donne tout son sens au rêve de Diderot d'un grand comédien qui serait comme “un pantin merveilleux dont le poète tire la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre”⁶⁰. Le *Paradoxe sur le comédien* est certes, à l'opposé d'une conception esclavagiste, un effort rationnel pour reconnaître un “mécanisme” autonome du comédien, qui lui accorde la capacité personnelle de réfléchir la nature et de la prendre pour modèle. Mais il s'inscrit malgré tout dans le cadre d'une conception *rhétorique* du “théâtre”, qui appréhende le comédien comme une pure métaphore de l'idée, un exemple vivant, un simple porteur de sens. C'est contre cette tradition rhétorique, qui est en même temps une tradition étatique, que Kleist élabore cette petite machine de guerre contre le théâtre français qu'est son texte *Sur le Théâtre de Marionnettes*.

3.3 La mécanique du spectacle

- 74 Kleist donne, dans les premières lignes de son texte, toutes les indications permettant à ses contemporains cultivés de comprendre la visée polémique du texte. Il restitue une *simple* conversation – elle n’a pas la dignité du dialogue philosophique ni de la grande conversation qu’est le poème dramatique français – qui se passe dans un “*Jardin public*” et réunit des citadins *ordinaires*. Ces deux promeneurs ont l’habitude, qui justifie leur reconnaissance mutuelle, de se mêler “*sur la place du marché*” à la “*populace*” venue se réjouir de spectacles *vulgaires* qu’on lui propose. Ils n’hésitent pas non plus à prendre le “*réel plaisir*” qu’ils ressentent à un spectacle populaire comme base d’une conversation *sérieuse*. Et cette conversation consiste en une explication technique, par un artiste-professionnel du *ballet français* à un spectateur profane, de *l’intérêt artistique de ce théâtre mécanique* qu’est le théâtre de marionnettes.
- 75 On comprend, par sa seule description du dispositif narratif, la ruse de Kleist et la force polémique de son texte. Il s’agit ni plus ni moins de faire confirmer rationnellement par l’artiste “français”⁶¹ la supériorité naturelle du spectacle populaire allemand sur “l’art français” du théâtre, en utilisant un savoir-faire manuel comme instrument de la preuve rationnelle de cette supériorité. Substituer, en d’autres termes, au critère professionnel de la qualité de la représentation de la figure humaine, écrite par l’auteur, exécutée par l’acteur, et analysée par le spectateur cultivé, celui de l’efficacité sensible, et éprouvée par tous, d’une simple technique de manipulation, agissant en même temps sur celui qui l’exécute (l’acteur), et sur celui qui la regarde (le spectateur)⁶², deux statuts que la pratique du théâtre de marionnettes interdit de distinguer. Cette situation contraint, de plus, à attribuer le statut de celui qui maîtrise l’action, “l’auteur”, aussi bien à “l’acteur” qu’au “spectateur”. Le manipulateur des marionnettes de bois est, en effet dans l’action, à la fois l’auteur, l’acteur, et le spectateur de l’image qu’il produit, et qui doit satisfaire le public. Il en va de même pour le spectateur, qui apprécie le spectacle parce qu’il se met à la place du manipulateur.
- 76 Certes, la pratique du théâtre de marionnettes n’est qu’un métier mécanique, et le mouvement des figurines le résultat d’un simple mécanisme. Mais ce mécanisme, dit Kleist permet pourtant de produire des mouvements plus gracieux, car ils sont plus humains que celui de certaines danseuses expérimentées, qui ne font que reproduire automatiquement des figures de convenance. C’est que le mécanisme qui meut les marionnettes n’est qu’un prolongement du corps de “l’opérateur”, qui ne peut réfléchir en agissant dans l’instant et devant le public, à ce qu’il doit faire, mais doit ajuster spontanément le mouvement des marionnettes à ce qu’il peut faire. La réalisation des aptitudes naturelles de son propre corps et non les règles de l’art explique le sentiment de grâce⁶³ ressenti par les spectateurs et le plaisir que procure le rapprochement, qu’ils produisent en le regardant, du mouvement de la marionnette avec un mouvement humain.
- 77 Le mouvement le moins élaboré, le plus mécanique du point de vue des amateurs de l’art français, apparaît donc plus juste que celui de l’acteur du théâtre⁶⁴, car il ne tient compte que d’une pesanteur naturelle qui s’impose à tous, et non du centre de gravité artificiel que représente la volonté de se plier aux convenances. Il peut même servir à réaliser un idéal artistique supérieur, dans la mesure où la marionnette échappe à un certain moment à la pesanteur qui emprisonne le corps humain, et apprend donc à l’homme à mieux maîtriser ses mouvements spontanés. Dans cette perspective,

l'opposition entre mécanisme et vitalisme est dépassé au profit de la reconnaissance d'un devenir-machine de l'homme qui le rend créateur et penseur de son propre action, en rappelant que l'on doit aussi penser l'outil comme le prolongement du corps.

- 78 Il n'importe pas de justifier ici, par les techniques élaborées de l'histoire de l'art, notre interprétation du théâtre de marionnettes de Kleist. Mais de souligner qu'elle nous sert ici à affirmer l'impossibilité de produire un jugement esthétique, indépendant d'un jugement technique et éthique du spectacle qui nous permet de le produire.
- 79 C'est ce qui rend par la même injustifiable philosophiquement non seulement l'image sociale du spectacle utilisée par l'artiste, et la généralisation de son utilisation. Comment en effet penser l'art, sans tenir compte du corps qui nous permet de ressentir mais aussi de juger le sens du spectacle ? Ce que Kleist fait dire selon nous au stupide morceau de bois incapable de parler et de penser par lui-même, se révèle fondé objectivement, dès lors que nous acceptons de comprendre, par l'intermédiaire de l'action de notre corps, son utilisation.
- 80 Méconnaître ce sens du spectacle, c'est méconnaître le sens de la pensée de l'art, en le déshumanisant, c'est-à-dire nous laisser entraîner à penser mécaniquement, en déduisant automatiquement de la technique intellectuelle que nous utilisons, ce que l'on doit penser de la technique. Refuser le spectacle et tout faire pour le détruire, mot d'ordre artistique souvent ressassé de notre modernité⁶⁵, exige de prendre au sérieux sa réalité sociale et technique, pour faire justice des images qui dégagent notre responsabilité au moment où nous l'affirmons.
- 81 Le "spectacle" est, souvent, en effet le moyen par lequel nous refusons de reconnaître les limites et de notre goût, et de notre pensée, en refusant généralement aux individus ordinaires la capacité de juger et de penser. C'est ce que nous permet de penser l'examen sans complaisance d'une image sociale du spectacle et de la rhétorique artistique qu'elle permet de produire. Aucune image ne permet de faire l'économie d'une justification éthique de l'action, qui interdit d'exclure autrui, au nom de la cité scientifique, de la commune humanité de la cité artistique, ni de sa justification objective, qui interdit de confondre l'image et la réalité.
- 82 Voilà pourquoi notre critique de la critique du spectacle ne débouche sur aucune consigne d'action artistique et politique, dont la proposition réinterrogerait la capacité des individus à juger par eux-mêmes, dans l'action, le sens collectif de cette action, qu'elle soit "artistique" ou "technique". Voilà pourquoi l'image nous est précieuse, puisqu'elle nous permet de penser et de réaliser l'ajustement de notre conduite personnelle à une situation justifiable humainement, et pourquoi nous la haïssons, lorsqu'elle nous oblige à reconnaître notre difficulté collective à construire un monde à la mesure de l'homme qui l'habite.

NOTES

1.. La rhétorique professionnelle désigne, en termes sociologiques, les discours et les actes par lesquels les individus qui exercent une occupation déterminée, légitiment

publiquement l'autorité sociale et le prestige intellectuel attribuable à cette occupation.

2.. Il s'agit évidemment de l'histoire scientifique – “ sans noms ” parce qu'indifférente à la personne des artistes – de l'art proposée par Heinrich Wölfflin. Cf. Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 177.

3.. L'histoire culturelle de l'art est ce que Panofsky désigne sous le terme d'“ Iconologie ”. Cf. E. Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1963.

4.. Le “ prix des choses sans prix ” est une formule souvent utilisée par Duvignaud. La distinction de Pierre Bourdieu a rendu célèbre “ l'intérêt au désintéressement ”.

5.. Restituée par Horst Brederkamp dans *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris/New-York/Amsterdam, Diderot Éditeurs, Arts et Sciences, 1996. Anton Raphaël Mengs (1728-1779) peintre et dessinateur, a participé à l'élaboration des théories néoclassiques de son ami Winckelmann.

6.. Cette citation d'un article de Bronislawcz Horowitz permet de restituer la charge critique de l'“ Arte de macchinisti ” dans la bouche d'un artiste allemand, dans une culture où le théâtre français est considéré par les Cours princières comme un modèle culturel à imiter : “ La machine est un élément à tel point important au XVII^e siècle que les meilleurs esprits de l'époque de Louis XIV s'en préoccupent, soit pour la railler, comme La Fontaine, soit pour la défendre comme La Bruyère pour qui “elle augmente et embellit la fiction, soutient les spectateurs dans cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre” (Des ouvrages de l'esprit)... *Le point de vue de la Bruyère prédomine encore en France au XVIII^e siècle* (souligné par nous) ”. Bronoslawcz Horowitz, “ Naissance et évolution de l'Opéra ”, in Guy Dumur (sous la direction de), *Histoire des Spectacles*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 809-810.

7.. Horst Brederkamp, *op. cit.*, p. 132.

8.. Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, 1767, cité par Horst Brederkamp, *op. cit.*, p. 144.

9.. Bronislawcz Horowicz apporte une indication précieuse pour comprendre la connaissance que le public cultivé ne pouvait qu'avoir de l'organisation du travail nécessaire à la production des effets théâtraux, en notant que le succès des machines ne se dément pas en France au XVIII^e siècle “ malgré le bruit qui, lit-on, empêche parfois d'entendre le chant et la musique, malgré les coups de sifflet du chef machiniste qui annoncent involontairement aux spectateurs un changement de décor... ” in Bronoslawcz Horowitz, *op. cit.*, p. 810.

10.. K. Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions Sociales, 1957, p. 174. Les “ Selfactors ” (automates en français) désignent les machines à filer automatiques.

11.. Il est intéressant de noter que Mengs était lui-même un peintre de cour (à la cour de Saxe, puis à la cour d'Espagne), ce qui, pas plus que la subvention étatique contemporaine, ne contredit la subversion artistique.

12.. P. Bourdieu, “ Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel ” in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 1975 [5-6], p. 183-184.

13.. Brederkamp, *op. cit.*, p. 132.

14.. *Ibid.*

15.. *Ibid.*, p. 133-134.

16.. Que permet de résoudre l'autonomisation de l'histoire de l'art moderne par rapport à l'histoire culturelle de la modernité. Ainsi on fait commencer le plus souvent en France la modernité artistique à la fin du XIX^e siècle, et la modernité culturelle à la

fin du XVIII^e siècle. La construction du musée d'Orsay confirme cette perception nationale, puisque David resté au Louvre, elle met en scène le processus qui permet lentement, à partir de Courbet, de libérer l'art moderne de ses contraintes sociales et d'aboutir au triomphe de l'artiste moderne.

17.. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, p. 95.

18.. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 134.

19.. Nous utilisons le terme de lieu commun dans le sens proposé par Jean-Yves TRÉPOS, *La Sociologie de l'expertise*, Paris, P.U.F., 1996.

20.. Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

21.. Jean DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre*, Paris, P.U.F., 1965, p. 511.

22.. T. W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Seuil, 1974, ont largement contribué à justifier l'idée que l'image cinématographique produirait mécaniquement un certain type d'être humain, idée produite par "aufhebung" de la thèse de Marx selon laquelle " l'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté " (in Karl MARX, *op. cit.*, p. 157).

23.. Béatrice DUSSANE, " Théâtre humain et théâtre mécanique ", *La Revue Universelle*, janvier 1931, Tome XLIV, n° 19, pp. 41 à 47, Côte RK 823, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

24.. Maurice BESSY et Jean-Louis CHARDANS (dans leur *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 4 tomes, 1971) confirment sa vocation de porte-parole des comédiens du "Français" (pour Théâtre Français, ancien nom de la Comédie Française) : " Actrice, professeur d'art dramatique de la Comédie Française, née en 1888, écrivain, conférencière, auteur et animatrice de radio depuis sept ans de Au jour et aux lumières, co-productrice à Paris de l'émission *Tréteaux, racontez-nous*, dans laquelle elle a raconté notamment l'histoire de la Comédie française ".

25.. Béatrice DUSSANE, *op. cit.*, p. 44.

26.. Émile VUILLERMOZ, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1949, rééd. Le livre de poche, 1962, p. 97.

27.. Christian Zimmer dénonce dans son *Procès du spectacle*, en 1977, " le cinéma le plus puissant du monde, le cinéma américain... " qui a su " confectionner ce produit parfaitement manufacturé, mais parfaitement anonyme, qui a assuré sa suprématie mondiale et, en un certain sens, sa réputation auprès des cinéphiles ", in Christian ZIMMER, *Procès du spectacle*, Paris, P.U.F, 1977, p. 17.

28.. Il s'agit du titre, à prendre au premier degré, de l'ouvrage réalisé, sous la direction de Bordwell, par des historiens et des sociologues anglais. Il montre comment le style de cinéma dit hollywoodien, qui triomphe dans les années 30 aux U.S.A, se rapproche, par ses caractéristiques esthétiques (mesure, respect des règles, clarté, division par genres) du style classique français. Cf. D. BORDWELL, J. STEIGER et K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Style*, London : Routledge, 1985.

29.. Le Baroque est un style, on le sait, qui s'est développé d'abord en Italie.

30.. " Avec Taylor et les premiers techniciens de la rationalisation des mouvements des travailleurs nous voyons l'organisme humain aligné, pour ainsi dire, sur le fonctionnement de la machine " in Georges CANGUILHEM, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1971, p. 126.

31.. Le Cartel est une association à vocation explicitement " professionnelle " fondée en 1927, par 4 autres directeurs de théâtres d'art parisiens, Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff. Cette association a une fonction d'entraide économique,

mais aussi une fonction de moralisation du fonctionnement de l'entreprise théâtrale, qui doit permettre de préserver sa qualité artistique face au développement du théâtre " commercial ".

32.. Soit aujourd'hui essentiellement le théâtre, l'opéra, la danse, le cirque (mais cette liste s'élargit au fur et à mesure de la reconnaissance étatique, tel le music-hall par exemple). Ces arts se définissent ainsi comme des arts *qui n'ont pas besoin de recourir à la médiation d'une technique de captation et de transmission à distance pour exister socialement*, parce qu'ils reposeraient d'abord sur l'activité de personnes, à la différence des produits de l'industrie culturelle qui se fabriquent et se diffusent d'abord par l'intermédiaire de choses.

33.. La question de la préservation du " sens " de la culture, face à l'invasion des images (lieu commun de plus en plus mobilisé aujourd'hui par les responsables culturels français) est une manière de généraliser la défense de la vie de la langue française, et de la " nation littéraire " qu'est la société française.

34.. Cf. Benjamin CORIAT, *L'Atelier et le Chronomètre*, Paris, Christian Bourgois, 1972.

35.. Pour ces deux auteurs, la technique du parlant vient interrompre brutalement la vie d'un art cinématographique qui avait trouvé son plein épanouissement, ce qui justifie leur intitulé de " L'âge classique du cinéma muet " pour désigner la période 1923-1929. L'avant-dernière phrase du chapitre constitue une dramatisation exemplaire de la " question de la technique " : " *Mais nous qui avons vu naître un art, il se peut que nous l'ayons vu mourir* " in Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1935, rééd. Givors, André Martel, 1958, p. 278.

36.. Suivant ainsi l'opinion de René Clair, qui parle de " ... monstre redoutable, création contre-nature... " dans la revue *Du cinéma*, 15 novembre 1929.

37.. Pour la compréhension de cette distinction difficile à établir d'un point de vue scientifique, puisqu'il s'agit ici d'usages sociaux des termes et de regards croisés, cf. Georges CANGUILHEM, " Du développement à l'évolution au XIX^e siècle ", in *Thalès*, Tome II, 1960, p. 2-65, Opposer le développement de l'organisme à l'idée d'évolution naturelle, c'est attribuer, après Darwin, au terme d'évolution, le sens qu'avait, avant les travaux de Darwin, le terme de développement (évolution) de l'individu. Dans ce contexte, il désignait une " *évolution* " de l'organisme consistant en un simple " *agrandissement, ou déploiement selon les trois dimensions de l'espace* " (p. 2), et représentant " *l'exhibition progressive d'une préformation* ". C'est ce sens que dénoncent, après Darwin, ceux qui veulent souligner le " *développement* " qui résulte de *l'adaptation, par sélection naturelle, d'un organisme à un milieu spécifique*.

38.. Qu'exprime pour les intellectuels conservateurs, le projet, porté par certains républicains, de développer un " art social ", projet qui accompagne, depuis la reconnaissance internationale du Théâtre du Peuple de Bussang (créé en 1895) et de l'École d'Art Nouveau de Nancy, les débats sur la politique culturelle de la III^e République.

39.. Émile VUILLERMOZ, *op. cit.*, p. 125-126.

40.. Dont le défenseur le plus reconnu dans l'entre-deux guerres en France sera Jacques Copeau, reconnaissance sociale qu'entérine politiquement sa nomination en 1941, au poste d'Administrateur de la Comédie Française.

41.. Souligné par Jovet.

42.. Souligné par Jovet.

43.. *Témoignages*, in Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943, p. V-VI. Notons que les 4 témoignages proposés représentent les 4 membres du Cartel.

- 44.. Cette action du cinéma parlant s'effectue par l'intermédiaire de l'expertise des amateurs cultivés, qui soulignent la nécessité d'une adaptation de la technique théâtrale à la concurrence représentée par le cinéma. L'ouvrage de Léo BOVY, *Théâtre et cinéma. Le cinéma aura-t-il raison du théâtre ?*, Paris/Liège, Éditions Gillet, 1933, est exemplaire de ce type de littérature. " Étude documentaire " d'un spectateur critique, qui propose " un parallèle soigneusement établi entre des concurrents acharnés " (p. 17), elle accumule des notations sur les défauts des représentations d'Opéra (allant du pourboire à la qualité des chanteurs) pour aider " les Directeurs de théâtre à comprendre la psychologie du public " (p. 123).
- 45.. C'est l'ensemble du Cartel qui préface l'ouvrage d'Henri GOUHIER, en proposant donc 4 *Témoignages*, dont celui de Jovet.
- 46.. Qui disqualifierait son jugement personnel, mais non son jugement professionnel. Les critiques artistiques tombent souvent dans ce travers propre à la modernité, qui consiste à expliquer la réussite et l'échec par des causes différentes. Ainsi c'est Jovet seul qui explique la qualité de son œuvre, dont la réussite résulte pourtant aussi de l'action du public, et c'est le public qui explique seul ses prises de positions politiques, qu'il a pourtant choisi personnellement d'exprimer.
- 47.. Louis JOUVET, " Découverte de Sabbattini ", in *Nicola Sabbattini. Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, 1941, Réed. Wabern-Berne, Éditions Ides et Calendes/La Bibliothèque des arts, 1994, p. XVIII.
- 48.. Louis Jovet, *op. cit.*, p. XVI.
- 49.. *Ibid.*, p. XXXIV.
- 50.. *Ibid.*
- 51.. Sa transformation en *topos* du discours artistique sur le spectacle est à mettre en relation, évidemment, avec la diffusion du cinéma parlant, la découverte de la force esthétique du silence par certains réalisateurs, confirmant *a posteriori* à ses détracteurs la valeur de cet " art du silence " qu'avait été le cinéma muet. " Pour la première fois, le silence est une valeur d'émotion, pour la première fois, et parce qu'il s'opposait au bruit, on entendit le silence " découvrent Bardèche et Brasillach à la sortie de ce " film admirable " qu'est *Hallelujah* de King Vidor (BARDÈCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 289)
- 52.. Reconstituées par l'archéologie et l'histoire et mises en ordre par Jovet qui distingue un " ordre théâtral grec ", " un ordre théâtral italien ", " un ordre théâtre médiéval " et " un ordre théâtral shakespearien ".
- 53.. *Ibid.*, p. XXIII-XXIV.
- 54.. Yvette CONRY, *L'Introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, cf. notamment, sur le problème de l'économie organique, les pages 364-365.
- 55.. MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 13.
- 56.. Martine de ROUGEMONT, " Quelques utopies théâtrales du XVIII^e siècle ", in *Romanica Wratislaviensia XXV, Le théâtre dans l'Europe des Lumières*, Wrocław, 1985, p. 64.
- 57.. *Ibid.*, p. 62.
- 58.. *Ibid.*, p. 63.
- 59.. *Ibid.*, p. 68.
- 60.. Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Presses Pocket, 1995, p. 105.
- 61.. Le Ballet était alors un art typiquement français.
- 62.. Puisque l'opérateur se rend prisonnier du mouvement qu'il donne à la marionnette, et doit réagir pour le contrôler, afin de garantir son efficacité sur le spectateur.

63.. Kleist emprunte à Lessing cette idée de la “ grâce ”, en tant qu’effet esthétique supérieur au “ beau ” français. On doit se rappeler pour apprécier la définition de la grâce que donne Lessing, que dans la doctrine classique française, les mêmes règles s’appliquent au “ poème dramatique ” (c’est-à-dire au théâtre) et à la peinture. “ La grâce est la beauté en mouvement et par là-même elle est moins accessible au peintre qu’au poète. Le peintre ne peut que laisser deviner le mouvement, mais de fait ses figures sont immobiles. Il s’ensuit que chez lui, la grâce devient factice. Mais elle reste dans la poésie ce qu’elle est ; une beauté passagère que nous aimerions revoir. [Elle] agit sur nous plus fort que la beauté. ” in LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1964, p. 117-118.

64.. Les ballets font partie de la grande pièce française, dont ils sont souvent, par le plaisir important qu’ils procurent, le clou.

65.. Sous le couvert de Guy Debord, qui rappelle pourtant ironiquement que “ Le concept critique de *spectacle* peut aussi être vulgarisé en une formule creuse de la rhétorique sociologico-politique pour expliquer et dénoncer abstraitement tout, et ainsi servir à la défense du système spectaculaire ” in Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, p. 157.