• **Guy DUCREY, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, 406 pages ; 26 €.**

Cette dernière décennie a vu se multiplier les études universitaires sur tout un pan de la production théâtrale auparavant négligé, voire méprisé : c'est ainsi que les pantomimes, féeries ou théâtres de marionnettes se sont retrouvés à l'honneur dans les études d'Ariane Martinez, de Roxane Martin ou d'Hélène Beauchamp. Cet intérêt pour les arts dits mineurs va de concert avec une réévaluation du spectacle. C'est donc dans la lignée des travaux d'Isabelle Moindrot (qui a dirigé en 2006 un ouvrage sur *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle-Époque*), ou d'Hélène Laplace-Claverie, qui propose une approche littéraire de la féerie (*Modernes féeries. Le théâtre fran-*

çais du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement, 2001) et du ballet (*Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, 2001), que se situe l'ouvrage de Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*. Ce dernier relativise la canonique dichotomie entre livre et spectacle, lisible et visible – « *le geste contre le texte* ». Il revendique pour sa part « *un regard pluriel sur la réalité du spectacle* » (p. 14), dans la continuité des derniers travaux d'Hélène Laplace-Claverie (*La Page et la scène. Pour une approche littéraire du spectaculaire. XIX^e-XX^e siècles*, 2007), qui aborde ensemble parole et pratique scénique – « *le geste et le texte* ». Il se propose donc de s'intéresser au « *texte avec les gestes* ». Et de rappeler la fascination des écrivains de la fin du XIX^e siècle pour la matérialité même des spectacles. En somme, « *il n'y a guère sens à opposer radicalement le spectacle et le livre, le geste et le texte à la charnière des XIX^e et XX^e siècles* » (p. 16) – c'est bien pour accréditer cette thèse et pour montrer que cette période n'est pas aussi "textocentrée" que l'on a pu le croire que l'auteur rassemble vingt et un de ses articles parus entre 1998 et 2010, ainsi qu'un inédit. Ce n'est donc pas de la nouveauté que trouvera dans cet ouvrage le lecteur familier de Guy Ducrey, mais bien plutôt un agencement inédit embrassant tous les arts de la scène sur plus de soixante ans – de 1870 à 1930.

Mais pourquoi revenir précisément maintenant, au terme de la première décennie de notre XXI^e siècle, sur ces articles ? Guy Ducrey part de la « querelle d'Avignon 2005 » – cette année-là, le dernier bastion du théâtre du verbe se serait incliné devant la concurrence de la *performance* – le corps en acte contre le texte. Ce qui n'est pas sans rappeler les débats du XIX^e siècle « *entre les partisans d'un théâtre du verbe (souvent du verbe poétique) et les amateurs fervents de spectacles où la parole l'avait cédé à l'éblouissement du visible* » (p. 9). L'hybridation des formes au théâtre n'est pas une invention contemporaine, et le XIX^e siècle finissant a lui aussi été gagné par la « *lassitude générale devant les mots* » (p. 8) et s'est enthousiasmé devant « *le spectacle des corps* » (p. 8) ; il a admiré les pratiques ne se pliant pas à la domination du texte à l'image de ce Jean Lorrain, à la fois praticien d'un théâtre du verbe poétique et chroniqueur épris de spectaculaire ! Cette mise en question du textocentrisme accompagnée d'une réhabilitation de la représentation dans le fait théâtral n'a pas été sans susciter nombre d'inquiétudes quant à l'avenir de l'écrit. L'auteur rapproche ainsi les deux tournants de siècle, et fait le pari qu'expliquer l'un permettra de mieux comprendre l'autre.

Guy Ducrey nous propose donc de relire ses articles regroupés en trois parties : les deux premières sont consacrées au dialogue entre le geste et le texte – les « Figures littéraires de la danse » explorent la fascination des écrivains pour le mouvement chorégraphique ; dans « Théâtres du geste et invention poétique », il est montré que le contact du spectaculaire a bien souvent été pour les écrivains de l'époque l'occasion d'inventer de nouvelles formes. La dernière partie poursuit la dialectique en s'interrogeant sur les écarts entre le spectacle et le livre : « Le spectacle au risque du livre » réfléchit entre autres sur les pratiques de transpositions (*Salammbô* en opéra), ou sur l'affaiblissement du dramatique au profit du spectaculaire, chez Victorien Sardou. La conclusion de Guy Ducrey est qu'il n'est guère pertinent de condamner l'affranchissement du texte ; il est bien plutôt l'occasion d'inventer un nouveau rapport au visible.

Le pari était audacieux, tant le risque était grand du décousu ou de l'assemblage factice, et tant il est difficile de faire dialoguer deux époques à travers des articles consacrés au tournant du siècle. Mais l'introduction joue à plein son rôle centrifuge ; et les articles contiennent bien souvent des parallèles éclairants entre les pratiques des deux époques. Ainsi l'auteur compare-t-il les manipulations sur le livret de *Don Giovanni* opérées par Émile Deschamps et Castil-Blaze père et fils (1834) à celles de Peter Sellars, Matthias Langhoff ou Michael Haneke ; le travail de Bakst pour l'*Hélène de Sparte* de Verhaeren (1912) à celui d'Ariane Mnouchkine sur *Les Atrides* (1990-1992) ; les trois *Orpheus* d'Isadora Duncan (1902 à 1911) à l'*Orphée et Eurydice* de Pina Bausch (1975). En somme, l'on ne saurait que louer la richesse de l'ouvrage, qui propose des analyses des années 1870 à 1930, de Barbey d'Aurevilly à Colette, en passant par Villiers de l'Isle-Adam, Banville, Huysmans, Mendès, Louÿs, Ghil, Breton, et qui s'attache aussi aux textes plus confidentiels de Gabriel Mourey, René Boylesve, Paul Vérola – trois noms parmi tant d'autres. Il est question de romanciers, de poètes, de dramaturges, de chroniqueurs, de danseuses, d'actrices.

On regrettera cependant peut-être que cet ouvrage de comparatiste soit si gallo-centré : Lucien de Samosate, Goethe, Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Paul Scheerbart, Arthur Symons, Edith Wharton, Valeri Brioussov ne font que des apparitions très épisodiques, au détour d'une source ou d'une citation. Les textes et les représentations de référence sont toujours français ou d'expression française. Peut-être aussi l'amateur de théâtre ou de pantomime sera-t-il déçu de trouver une écrasante majorité d'articles consacrés à la danse, aux danseuses, aux ballets – mais le moins que l'on puisse dire, c'est que le lecteur en prend plein les yeux. Quelques illustrations accompagnent le texte, mais ce sont surtout, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, les témoignages écrits – réclames, chroniques dramatiques, textes littéraires des spectacles – qui permettent à Guy Ducrey de nous faire « *imaginer cette débauche de visible* » (p. 9) qu'ont pu être les représentations de l'Atlantide pour une opérette d'Offenbach (1874), par sa plume alerte, à l'enthousiasme, il faut bien le dire, contagieux. Le pari de l'auteur est gagné : il a su nous convaincre, au fil de ces vingt-deux articles, que spectaculaire et texte écrit vont main dans la main, que le triomphe du premier résulte du second, et le nourrit en retour. « *Tout pour les yeux* », écrit Edmond Stoullig à propos de la *Cléopâtre* de Sardou (1890) – après avoir lu Guy Ducrey, l'on comprend que l'expression est finalement des plus laudatives.

Sarah Brun, CÉRÉdI, Rouen