



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

Presses de l'Université Paris-Sorbonne,
Paris, 2010, 406 p.

Ce volume joliment illustré regroupe et développe une vingtaine d'études. Sous l'apparent éclectisme des sujets abordés (les « figures littéraires de la danse », Sarah Bernhardt, les mises en scène au théâtre et à l'opéra, la féerie, les singuliers avatars du drame à cette époque, de Sardou à Verhaeren, les adaptations de *Salammbô* sur les planches – parodies ou opéra –, Colette, la pantomime et la danse

– nous y reviendrons –), court le fil rouge d'une réflexion sur la relation infiniment variée et complexe qu'entretient la littérature avec le spectacle – ou plutôt avec la question du « spectaculaire ». C'est ainsi que la perspective « texto-centrée » qu'on prête souvent aux écrivains apparaît en fait comme une sorte de mythe simplificateur, ou d'illusion. C'est ainsi que se maintient une tension féconde entre les pouvoirs du verbe et les ressources du geste, de la mise en scène, voire du silence.

L'auteur nous montre par exemple, dans une brillante conclusion en forme d'ouverture sur la suite du XX^e siècle, les modalités variées des nombreux ballets consacrés à l'histoire d'Orphée, d'Isadora Duncan à Pina Bausch, et la façon dont certains de ces derniers illustrent la « résistance » et la persistance obstinée du ballet narratif et mythologique, face à la prévalence supposée croissante de la danse « pure », dégagée de l'« anecdote », comme disait Mallarmé (pour le dire vite : le versant Balanchine/Stravinsky de l'histoire de la danse). Ou encore, le lecteur, grâce à la science de Guy Ducrey, saura tout des réactions complexes d'un poète comme Banville, défendant les pouvoirs du texte littéraire malgré la fascination qu'exerce sur lui une féerie sous-marine, à la fois drolatique et surréaliste, que l'on doit à l'imagination fertile d'Offenbach : grand ensemble des « crapauds et poissons volants », « polka des chevaux-marins », « pas de quatre » associant fleurs et poissons volants », etc.

Mais ce qui retiendra le plus l'attention du lecteur colettologue, colettomane ou colettolâtre, ce sont les études où apparaissent des personnages comme Sarah Bernhardt (dont Colette a fait un brillant portrait à l'occasion de sa mort), Edouard De Max (qui passe dans *Le Pur et l'Impur*), Pierre Louÿs (dont Colette avait interprété un « dialogue », nous dit-elle dans *Mes apprentissages*), Jean Lorrain (lui aussi figure notable du même livre), – et Colette elle-même. Deux études lui sont en effet dédiées : la première, venant juste après celle qui est consacrée à la « gloire des gestes » de la grande Sarah, interroge le rapport de Colette au silence dans la pantomime, propose l'idée qu'un art du geste expressif « déployé sans paroles » a joué un rôle de modèle secret dans le rapport si ambigu de l'écrivain au langage, et en particulier dans sa valorisation de tout geste, de toute animalité du corps (y compris chez le végétal). La seconde étude articule une réflexion sur la réticence ou la « gravité » des portraits photographiques de Colette avec l'art de la danse comme absentement de soi, et la distance dédaigneuse de

la danseuse qui se montre en se refusant, en privant le lecteur ou le public d'une part plus intime de soi.

On l'aura compris, la lecture de ce livre nous éclaire sur l'environnement esthétique de Colette au moment de ses « apprentissages » (n'a-t-elle pas écrit une étrange « féerie-ballet », *La Décapitée*? N'a-t-elle pas trouvé légitime de s'essayer à une « fantaisie lyrique », *L'Enfant et les sortilèges*?), mais aussi sur certaines des valeurs qui innervent son monde d'écrivain. En ce sens, ce livre à la fois savant et alerte mérite bien d'entrer dans la bibliothèque des « amis de Colette ».

Jacques Dupont