

## LES PRÉMISSES DES ÉTUDES THÉÂTRALES EN FRANCE : UN *PERFORMATIVE TURN* MANQUÉ ?

GABRIELLE GIROT

---

En Allemagne, Erika Fischer-Lichte, sémioticienne et chercheuse en études théâtrales, désigne l'origine et le mouvement premier des études théâtrales allemandes par l'expression *performative turn*<sup>1</sup>. Dans l'historique qu'elle propose, elle attribue à Max Herrmann<sup>2</sup> l'initiative d'un changement de paradigme : le passage d'un art théâtral conçu et étudié avant tout à partir du texte au sein des études littéraires à une conception dynamique et éphémère de l'œuvre théâtrale, une œuvre considérée avant tout comme représentation, comme *performance* en anglais. Ici le mot *performance* se charge de sa signification première, soit l'évocation d'une action en un temps et un espace donnés qui met en coprésence des acteurs et des spectateurs. Reconnaître la représentation théâtrale comme un événement artistique propre et nécessitant une étude particulière est le principe que la chercheuse allemande pose au commencement des études théâtrales germaniques.

En France, après plus de cinquante ans d'existence des études théâtrales dans les universités, de nombreux panoramas sont dressés

---

<sup>1</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance – a New Aesthetic*, Londres, Routledge, 2008, p. 22.

<sup>2</sup> Max Herrmann (1865-1942), historien de la littérature allemande, fut professeur au sein du département des études germaniques de l'Université de Berlin.

et soulignent, à l'inverse, la multiplicité des points de départ et l'interdisciplinarité constitutive de leur émergence<sup>3</sup>. Quelles sont donc les forces à l'œuvre au sein de l'université française dans ce changement paradigmatique ? Y a-t-il eu un *performative turn* français ?

Cette question extrêmement vaste peut trouver l'une de ses réponses dans les modifications de la perception du fait théâtral dans les années 1930-1940. Au cœur de notre questionnement se trouve l'évolution du statut de la représentation théâtrale au sein de la pensée universitaire. À travers deux expériences qui s'enracinent dans la pratique du théâtre, il s'agira de mettre en lumière les avancées et les échecs de ce que l'on pourrait appeler un *performative turn* à la française.

#### **LA REPRÉSENTATION DU THÉÂTRE DU PASSÉ, UNE THÉORIE EN ACTE<sup>4</sup>**

##### **Un enseignement vivant**

Jusqu'à la création de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne en 1959, dans les universités françaises, le théâtre est principalement étudié au sein des facultés de lettres et de langues, dans une approche avant tout littéraire. Cependant, dès le début des années 1930, certains universitaires et leurs étudiants cherchent à ouvrir cette approche et à puiser dans la représentation scénique des outils d'analyse du théâtre. C'est ainsi qu'en janvier 1933, sur les conseils de leur professeur Gustave Cohen (1879-1958), historien et

---

<sup>3</sup> On peut citer le séminaire « Approches plurielles du fait théâtral » organisé par Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, de 2013 à 2016, et l'ouvrage qui devrait bientôt paraître à sa suite, le mémoire de deuxième année de master de sciences sociales, mention sociologie, *L'Invention de la discipline universitaire des études théâtrales en France (1948-1981)* par Quentin Fondu, sous la direction de Gisèle Sapiro, ou encore les recherches de Ève-Marie Rollinat-Levasseur sur l'utilisation du théâtre dans l'enseignement du français.

<sup>4</sup> On trouve l'expression « une réflexion en acte » pour qualifier les représentations théâtrales des élèves de Gustave Cohen chez Véronique DOMINGUEZ, « Les Théophiliciens et le Mystère de la Passion : une réflexion en acte sur l'adaptation du théâtre ancien (1936-1939 ; 1950-1954) », dans Véronique DOMINGUEZ (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval : Contributions au XII<sup>e</sup> colloque de la Société internationale du théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 177-199.

spécialiste de la littérature française médiévale<sup>5</sup>, des étudiants forment un groupe de théâtre amateur pour donner à voir et à entendre certains miracles, drames et farces du théâtre médiéval dans une double approche de la représentation, historique et expérimentale.

D'une part, Gustave Cohen incite ses élèves à avoir une approche « archéologique »<sup>6</sup> de la représentation, notamment pour la création des costumes et des décors. Cela constitue la suite logique de ses cours, dans lesquels il donne une large place aux descriptions des lieux des représentations et de la « mise en scène » médiévale grâce à la projection d'iconographie ancienne ou de ses propres croquis. L'introduction à son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge* donne un aperçu de sa démarche :

Nous étudierons successivement l'emplacement où se joue le drame [...]. Alors, nous entrerons en curieux dans les coulisses : [...] nous dresserons l'inventaire des machines, des accessoires, des tentures et des rideaux [...]. Nous suivrons alors les « meneurs de jeu » et les « super-intendants » dans leurs débours compliqués, leurs démêlés entre eux et avec l'autorité, les visites à l'auteur. [...] [N]ous verrons [les acteurs] à l'œuvre, s'organisant, s'associant, étudiant, répétant, jouant et à la fin se partageant les bénéfices [...] ; nous redescendrons alors parmi les spectateurs, [...] nous nous mêlerons à la foule [...]<sup>7</sup>.

C'est cette approche minutieuse qui préside aux représentations données par les Théophiliens, qu'il qualifie de « reconstitution », voire de « résurrection »<sup>8</sup>. La scène devient alors le lieu d'une leçon d'histoire pour les élèves qui expérimentent et vivent le Moyen-Âge. « Ici de véritables expériences s'instituent dans le domaine de l'histoire littéraire aboutissant à des résultats exacts et intéressants »<sup>9</sup>, affirme Gustave Cohen. Il opère donc un renversement du raisonnement : alors que le groupe des Théophiliens naît

---

<sup>5</sup> Il est notamment l'auteur d'*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge* (1906), *Le Théâtre en France au Moyen-Âge* (1928-1931) et *Anthologies de la littérature française au Moyen-Âge* (1946).

<sup>6</sup> Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 442.

<sup>7</sup> Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1926, p. 8-9.

<sup>8</sup> Gustave COHEN, « Les Théophiliens », *The French Review*, vol. 12, n° 6, mai 1939, p. 455-456.

<sup>9</sup> Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 441.

pour rendre l'enseignement vivant, la représentation s'impose comme lieu de validation des données historiques transmises par cet enseignement.

Comme il l'explique dans son article intitulé « Les Théophiliens », publié en 1939 dans *The French Review*, Gustave Cohen fait de la représentation un outil scientifique, permettant d'expérimenter, de justifier et de promouvoir ses thèses nouvelles sur le théâtre médiéval. C'est, par exemple, le cas de ce qu'il nomme « le décor simultané »<sup>10</sup>, juxtaposition sur la scène des *mansions*, représentant les portes de différents lieux participant à l'action et présents dans l'iconographie religieuse. Les photos des décors de spectacle des Théophiliens ressemblent de manière frappante à la description des scènes des théâtres médiévaux qu'il fait dans son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*<sup>11</sup> ainsi qu'au croquis qu'il esquisse dans son cours sur le *Mystère de la Résurrection du Sauveur*.

Comme le relève très justement Véronique Dominguez, la représentation permet à Gustave Cohen de tester et de valider en acte les théories littéraires et historiques qu'il établit, et d'en faire la promotion :

S'inscrivant contre une reconstitution d'époque dite fictive, en extérieur et dans des lieux sacrés, les Théophiliens trouvent leur légitimité dans l'adéquation entre leur scène et des faits scientifiques alors présentés comme neufs et cautionnés par leur maître<sup>12</sup>.

La représentation est alors au cœur des opérations données comme scientifiques : elle est construite sur les déductions effectuées par Gustave Cohen sur « la mise en scène » médiévale à partir des données archéologiques et fonde en retour la légitimité des premiers éléments sur des critères non plus archéologiques, mais théâtraux. Si le texte n'est pas soumis à cette ferveur archéologique, il doit lui aussi se plier à l'épreuve de la représentation.

---

<sup>10</sup> Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 95-98.

<sup>12</sup> Véronique DOMINGUEZ, « Les Théophiliens et le Mystère de la Passion : une réflexion en acte sur l'adaptation du théâtre ancien (1936-1939 ; 1950-1954) », art. cité.

### « L'expérimentation littéraire »<sup>13</sup>

En effet, ce n'est pas la question de la recherche d'une vérité textuelle historique qui anime le rapport au texte dans le travail des Théophiliens. Ces derniers jouent une « transposition » des écrits médiévaux par Gustave Cohen<sup>14</sup> que celui-ci qualifie de « rajeunissement discret et nécessaire »<sup>15</sup>. Sa réécriture des textes médiévaux cherche à réduire l'écart temporel qui sépare leur production de leur représentation : vulgarisation grâce à « un langage frais et pourvu d'une nouvelle actualité »<sup>16</sup> pour Helen Solterer, travail dramaturgique sur la composition de l'action pour explorer « l'intériorité » des personnages selon Véronique Dominguez. Ici, Gustave Cohen n'est pas dans une recherche de connaissance, mais dans une posture de dramaturge. Ses choix de personnages et d'actions ne sont pas en lien avec une connaissance objective du Moyen-Âge, mais sont en prise avec sa vision du théâtre et de ses contemporains.

S'il envisage la mise en scène d'abord comme le prolongement et la mise en action des commentaires littéraires, l'incarnation par les jeunes acteurs pose des questions qui dépassent la seule explication de texte :

Lorsque je me heurtai à la gracieuse scène du chapelet de roses, à la danse de Robin et Marion, il fallut interpréter par des gestes appropriés le « sais-tu faire le *tourret* ? », le « sais-tu faire le tour du *chef* ? »<sup>17</sup>

Le renversement est total : la représentation n'est pas seulement le lieu de validation d'une théorie déjà établie ; elle permet d'élaborer de nouveaux questionnements et de nouvelles connaissances. Ce qui constitue le cœur de l'expérience des

---

<sup>13</sup> Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 436.

<sup>14</sup> Gustave COHEN et Jacques CHAILLEY, *Le Jeu d'Adam et Ève : mystère du XIIe siècle*, Paris, Delagrave, 1936. Adam DE LA HALLE, Gustave COHEN et Jacques CHAILLEY, *Le Jeu de Robin et de Marion* suivi du *Jeu du pèlerin*, Paris, Delagrave, 1935.

<sup>15</sup> Gustave COHEN, « Les Théophiliens », art. cité, p. 455.

<sup>16</sup> Helen SOLTERER, « Jouer le Moyen-Âge : Gustave Cohen et la troupe théophilienne », dans Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Véronique DOMINGUEZ et Jelle KOOPMANS (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval – examen critique de la construction d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 256.

<sup>17</sup> Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 442.

Théophiliens pour Gustave Cohen est le dialogue qu'il noue avec ses élèves qui vont jusqu'à critiquer son écriture et proposer des corrections<sup>18</sup>. Le mètre étalon n'est alors plus ni l'archéologie, ni l'histoire, ni même la littérature, c'est ce que ressentent et vivent les acteurs.

**« tout n'est pas dans les textes, plus est dans la vie »<sup>19</sup>**

Gustave Cohen envisage le jeu théâtral comme une identification très poussée des acteurs avec leurs personnages. La représentation doit être le lieu d'une « interprétation littérale »<sup>20</sup> comme l'explique Helen Solterer, l'identification donnant alors lieu à une expérience quasi mystique de révélation, non seulement pour les acteurs, mais aussi pour les spectateurs, expérience qui se donne comme la résurrection du Moyen-Âge.

Lorsque l'Évêque du Miracle prononça, suivant la formule théâtrale médiévale, ces mots presque rituels – « Levez-vous sus ! Chantons : *Te Deum laudamus* » – on vit Mgr Ladeuze, Recteur magnifique, se lever, le vrai Évêque obéissant au faux Évêque, et toute la salle debout entonner à sa suite le *Te Deum*. Les spectateurs étaient entrés dans le jeu ; c'est cela le vrai théâtre<sup>21</sup>.

Gustave Cohen célèbre l'émotion provoquée par les spectacles comme la dernière étape cruciale de la réhabilitation de cette littérature longtemps délaissée et méprisée. Si les acteurs et les spectateurs adhèrent si intensément au spectacle, c'est que l'expérimentation a fonctionné et corrobore son hypothèse. L'entrée des spectateurs dans le jeu est la preuve irréfutable que ses théories sur les conditions

---

<sup>18</sup> Chaque texte joué par les Théophiliens donne lieu à une publication accompagnée des transcriptions musicales de Jacques Chailley qui soumet la musique à la même actualisation que la langue. Isabelle Ragnard détaille cette modernisation dans « Influences Musicologiques dans les premières représentations des théophiliens (1933-1935) », dans Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Véronique DOMINGUEZ et Jelle KOOPMANS (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval – examen critique de la construction d'un savoir académique*, op. cit., p. 233-254.

<sup>19</sup> Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 442.

<sup>20</sup> Helen SOLTERER, « Jouer le Moyen-Âge : Gustave Cohen et la troupe théophilienne », art. cité, p. 265.

<sup>21</sup> Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, op. cit., p. 430.

sociales, architecturales et artistiques du théâtre au Moyen-Âge sont vraies<sup>22</sup>.

La représentation fait son entrée au sein du monde universitaire, non plus comme illustration du texte et de ses commentaires érudits, mais comme acteur à part entière du processus scientifique. Elle est un outil de connaissance pouvant éclairer le texte d'une autre manière que les démarches philologiques ou historiques. Elle tient aussi lieu d'expérience puisque ce sont les caractéristiques théâtrales – la justesse du jeu, la réception par le spectateur notamment – qui valident ou invalident les hypothèses.

La représentation est au cœur de l'ambiguïté même qui est à l'origine des Théophiliens : ce qui ne devait être qu'un exercice scolaire, une expérience de laboratoire, est sorti des murs de la Sorbonne. La représentation-expérience est alors assimilée à la représentation-reconstitution s'imposant finalement comme une représentation-vérité. Le *performative turn* s'effectue donc au sein des cours de Gustave Cohen et des spectacles des Théophiliens. Mais il reste circonscrit et littéraire comme l'apanage d'un homme, de son parcours singulier et des élèves qui croisent sa route<sup>23</sup>. C'est à la même époque et dans une même dynamique personnelle que la représentation entre par une porte dérobée au sein des études de philosophie.

**HENRI GOUHIER,  
LA REPRÉSENTATION COMME OBJET DE PENSÉE**

**Un philosophe spectateur**

C'est le théâtre de l'entre-deux-guerres qui constitue l'origine et le sujet des réflexions théâtrales de Henri Gouhier. Dans sa préface à la nouvelle édition de *L'Essence du théâtre*, en 1968, il précise :

---

<sup>22</sup> De nombreuses recherches actuelles, dont l'ouvrage *Les Pères du théâtre médiéval – examen critique de la construction d'un savoir académique*, *op. cit.*, font état d'une construction fantasmée du Moyen-Âge par Gustave Cohen notamment, que les dernières découvertes mettent à mal.

<sup>23</sup> Gustave Cohen est d'ailleurs qualifié de « cabotin » par Edmond Farral, philologue de la même époque comme le rappelle Helen Solterer dans son article « Jouer le Moyen-Âge : Gustave Cohen et la troupe théophilienne », art. cité, p. 255. Cependant, l'expérience des Théophiliens sera suivie par d'autres, comme le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne à partir de 1936.

Ces réflexions sur le théâtre sont, en fait, un regard sur le théâtre de l'entre-deux-guerres. J'avais assisté aux dernières représentations du Vieux-Colombier, j'avais découvert Ibsen, Strindberg, Gabriele d'Annunzio, Claudel à L'Œuvre de Lugné-Poe, j'avais suivi dans sa riche diversité l'expérience théâtrale du Cartel [...]. *L'Essence du théâtre* est donc lié concrètement au théâtre d'une certaine époque<sup>24</sup>.

Si Henri Gouhier souligne ici les multiples formes théâtrales de ces avant-gardes, un même militantisme stimulait ces artistes, en particulier ceux du Cartel : faire reconnaître le théâtre comme un art indépendant, avec ses propres lois et moyens, où la mise en scène est un art autonome. Georges Pitoëff en ouverture de l'ouvrage de Henri Gouhier souligne la nécessité d'une interprétation par le metteur en scène :

Le metteur en scène a introduit la composition, l'unité qui caractérise l'œuvre d'art, là où le hasard régnait en maître. À ce titre-là, il est un créateur, comme tout autre artiste<sup>25</sup>.

L'expérience de ce théâtre enracine une certitude chez le philosophe : ce n'est pas l'avènement de la mise en scène qui signe la fin de la soumission du théâtre au texte, mais bien ces expériences théâtrales des années 1920 et 1930 qui affirment nettement les « deux temps »<sup>26</sup> de l'art théâtral et partant, la représentation comme une œuvre à part entière.

### « Une fidélité créatrice »<sup>27</sup>

Malgré ce constat qui s'apparente bien à une révolution du système de pensée théâtral, Henri Gouhier demeure porteur d'une vision textuelle de la représentation. « Nécessaire, [le texte] est le centre de la synthèse théâtrale et tout part de lui ; non suffisant, il n'est qu'une invitation à l'existence »<sup>28</sup>, note-t-il, affirmant la dualité entre texte et représentation, non sans amplifier l'importance de cette dernière :

La représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre ; la représentation tient à l'essence même du théâtre ;

---

<sup>24</sup> Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier Montaigne, [1943] 1968, p. 9.

<sup>25</sup> Georges PITOËFF, « Théâtre et metteur en scène », dans Henri GOUHIER *L'Essence du drame, Précédé de Quatre témoignages*, Paris, Plon, 1943, p. III-IV.

<sup>26</sup> Henri GOUHIER, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>27</sup> Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre, op. cit.*, p. 84.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 78.

L'œuvre dramatique est faite pour être représentée : cette intention la définit<sup>29</sup>.

Le lien qu'Henri Gouhier définit entre l'auteur et le metteur en scène est au cœur de sa réflexion : les mots doivent être l'origine, l'inspiration et le moteur du travail scénique. C'est donc en ce sens que le metteur en scène est le « serviteur »<sup>30</sup> de l'auteur. Si le texte contient en germe toute la pièce, c'est que, dans la perspective de Henri Gouhier, le verbe doit demeurer « actif »<sup>31</sup>. Ce sont les formes déjà en mouvement dans le texte qui doivent être prises en charge et activées par les comédiens, sous la direction de ce « second poète »<sup>32</sup> qu'est le metteur en scène. Plutôt qu'une création, la représentation est une re-création – mot qu'il utilisera dans son ouvrage *Le Théâtre et les arts à deux temps* en 1989.

### Une approche essentialiste du théâtre

Henri Gouhier soumet le théâtre à une démarche philosophique : le but de son étude est de trouver ses principes et sa nature. Voilà son programme en introduction à *L'Essence du théâtre* :

Définir ce qu'est le théâtre en précisant ce qu'il n'est pas, analyser sa structure, dire à quelles conditions il existe et dans quelles conditions il cesse d'exister, rapporter sa signification à l'homme qui le veut et qui le crée, tel est le programme<sup>33</sup>.

À l'inverse de la tradition littéraire et philosophique qui définissait le théâtre par des règles d'écriture propres au travail de l'écrivain, Henri Gouhier tire les conséquences du renversement qu'il propose : c'est dans le dialogue entre l'écrit et le représenté, dans l'ambiguïté du mot « drame » qu'il fonde sa réflexion. La philosophie du théâtre, affirme-t-il, « est *une philosophie du drame en tant que théâtre* et non *une philosophie du théâtre en tant que drame* »<sup>34</sup>.

Convoquant *La Poétique* d'Aristote, le philosophe dépasse le principe d'imitation contenu dans cette notion pour s'intéresser à l'action, dans ses multiples dimensions. Il souligne d'abord la double existence dont l'acteur est porteur : celui-ci prête son propre être au

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 12.

personnage alors qu'il est lui-même présent. « Représenter, c'est rendre présent par des présences »<sup>35</sup>, explique-t-il. Le premier principe théâtral identifié par Henri Gouhier est le corps de l'acteur : présent en intention dans le texte et en présence des spectateurs dans la représentation.

Le philosophe soumet aussi la notion d'action à sa démarche philosophique essentialiste. Il met alors au jour la fonction de détournement opéré par le théâtre :

Le théâtre est le film de l'acte volontaire détourné de la conscience agissante et devenu spectacle à la faveur du désintéressement esthétique<sup>36</sup>.

Ni volonté ni responsabilité ne paraissent commander l'action théâtrale. Ce sont donc les transformations opérées par le théâtre qui sont passées au crible des questionnements philosophiques. Quels que soient le texte, l'esthétique ou l'interprétation choisis par le metteur en scène, d'après Henri Gouhier, le théâtre crée un univers artificiel, non sérieux, soumis à des conventions, mais exigeant des corps réels dans lesquels s'actualiser.

La représentation forme un tout qui ne répond à aucune autre logique que la sienne propre. Dans sa mise en scène, le « poète de la représentation »<sup>37</sup> rend sensible la nécessité de chacun des éléments qui la composent. Henri Gouhier trace une échelle de la théâtralité allant du poème dramatique lu à la fête populaire vécue. Chaque metteur en scène doit alors viser le juste équilibre entre littérature, jeu des acteurs, musique et danse.

Ce développement d'une philosophie théâtrale entraîne l'avènement d'un *performative turn* philosophique. Avec Henri Gouhier, le théâtre sort non seulement du domaine littéraire et de l'expérimentation scientifique, mais la représentation s'impose comme un objet de pensée dont la singularité événementielle et la présence éphémère doivent être analysées. Cependant, ce sont les outils et les méthodologies d'une philosophie essentialiste déjà existante qui sont à l'œuvre et qui enferment la représentation dans une pensée ontologique. La recherche de « l'âme »<sup>38</sup> de cet art réduit la diversité des manifestations théâtrales à des règles et à des prin-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 11.

cipes univoques dans un processus chronologique immuable du texte à sa représentation.

Ces deux mouvements touchant les études de lettres et de philosophie<sup>39</sup> témoignent des premiers pas d'un processus de légitimation scientifique concernant l'étude du fait théâtral. La représentation apparaît, chez Gustave Cohen et Henri Gouhier, comme le lieu d'un événement dépassant largement le seul texte et son commentaire. C'est leur expérience du théâtre, le premier comme participant, le second comme spectateur, qui les amène à repenser le statut de la représentation. Assister au moment de coprésence théâtrale les amène à isoler la *performance* comme un outil, un lieu et un sujet d'expérience. Le sérieux de leurs études et l'inscription de leurs démarches au sein du monde scientifique déplacent donc l'intérêt pour la représentation du divertissement à la connaissance. Cependant, cette connaissance reste attachée à un champ disciplinaire précis qui lui impose son cadre et ses méthodologies déjà établis.

Leurs recherches révèlent donc un *performative turn* en puissance, que ni la littérature ni la philosophie ne peuvent réaliser entièrement. Si Gustave Cohen fait appel au vocabulaire religieux pour décrire la « révélation » de la représentation, Henri Gouhier prend à bras le corps celui de la « présence ». Mais ils se heurtent tous les deux à l'irréductibilité de la *performance*, aux conséquences vécues dans ce temps et ce lieu, uniques, éphémères et événementiels. En reconnaissant sa réalité, ils ouvrent l'abîme ontologique de la représentation, expérience avant d'être théorie, *performance* mise en corps et en sens avant d'être en mots.

---

<sup>39</sup> Étienne Souriau, puis Jean Duvignaud notamment, prolongeront cette émergence d'une représentation posée comme objet esthétique à part entière.

## L'AUTEUR

---

Diplômée de l'ENS de Lyon, Gabrielle Girot réalise une thèse sur les relations entre *performance art* et théâtre et sur les pratiques performatives du théâtre actuel français (dir. J. Féral, Paris 3). Collaboratrice éditoriale de l'ouvrage *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question* (PUR, 2017), chargée de cours à l'ENS de Lyon (2014-2016), elle a aussi publié des articles (*Théâtre/Public*, revue *aparté*) et participé à des conférences internationales (Sorbonne, Agadir, Brno).