

Jean-Marie Apostolidès

L'HYPNOSE THÉÂTRALE



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Jean-Marie Apostolidès

L'HYPNOSE THÉÂTRALE

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

EXTRAIT

INTRODUCTION

Comment reçoit-on une œuvre d'art, qu'elle soit peinture, roman, poésie, sculpture, film ou pièce de théâtre? Malgré les quelques théories de la réception apparues au cours des cinquante dernières années, le plus honnête est d'avouer que nous savons peu de choses à ce propos. Pour nous en tenir au théâtre – qui fait l'objet de cet essai –, les professionnels ont de nombreuses intuitions, tout en admettant, à la veille d'un spectacle, qu'ils ignorent comment il sera reçu. Et les articles de critique dans les journaux ne garantissent pas que leur opinion, favorable ou non, sera suivie par le public.

Pour un même spectacle, l'humeur des spectateurs change selon les circonstances : ils s'esclafferont un soir à telle ou telle réplique, et le lendemain elle passera inaperçue. Une même pièce est suivie avec une attention différente en fonction d'impondérables que les comédiens connaissent bien, tels que l'éclairage, la diction, le timbre de la voix, parfois même un silence ou une hésitation avant telle ou telle réplique. Tout ce qui concerne la situation concrète dans laquelle la pièce est vue interfère sur sa réception.

Moins immédiatement perceptible, le contexte socio-culturel dans lequel l'œuvre est présentée intervient sur la façon dont elle est comprise. Alors qu'en 1668, lorsque Molière présenta *George Dandin* à la cour de Louis XIV, en même temps que *Le Grand Divertissement royal de Versailles*, cette comédie déclencha le rire du public mais aussi l'indignation de moralistes comme Bourdaloue, les grands metteurs en scène de ma jeunesse – Roger Planchon, Jean-Paul

Roussillon – virent dans cette œuvre le drame d'un homme cherchant à sortir de sa condition. Il se trouvait humilié par ceux-là même – son épouse, ses beaux-parents – qui auraient dû épauler son projet dans lequel leurs intérêts étaient en jeu¹. Les spectateurs de la seconde moitié du xx^e siècle comprirent *George Dandin* comme un drame qui se terminait par le suicide du personnage principal alors que les contemporains de Molière riaient de ses mésaventures. Chaque société réinterprète les grandes œuvres du répertoire en fonction de son horizon d'attente, je reprends un lieu commun de la critique universitaire.

D'autres facteurs, moins connus, déterminent la réception, sur lesquels nous ne savons presque rien. Par exemple, comment notre psychisme associe-t-il une œuvre nouvelle à d'autres plus anciennes, à travers lesquelles la première se trouve filtrée? Aucune œuvre n'est reçue par une conscience vierge, dans un contexte entièrement neuf; chaque découverte s'accompagne d'une comparaison immédiate avec d'autres œuvres qui étaient inscrites dans le souvenir et qui servent de cadre pour saisir le sens de la dernière venue. Ajoutons que ces mécanismes fonctionnent à l'aide de schémas psychophysiologiques qui échappent à la conscience du sujet, sans qu'on puisse définir ces opérations mentales comme inconscientes. Ces quelques rappels illustrent la complexité de la réception, un phénomène qui doit être abordé autant à travers l'histoire que la sociologie, les études littéraires ou les neuro-sciences. On voit l'importance du défi devant lequel se trouve le chercheur.

Pour ne pas nous égarer dans des généralités trompeuses, nous avons limité notre enquête à une période particulière,

1. C'est également dans cette esthétique que j'ai monté la pièce en anglais, en 1997, au Pigott Theatre de Stanford.

celle du théâtre français de la fin du XIX^e siècle, en partant de l'hypothèse que la réception des œuvres s'apparentait aux phénomènes de l'hypnose alors en vogue dans la pratique médicale. Si l'histoire du théâtre n'en fait pas mention, c'est que le phénomène n'a rien d'universel. Lorsque l'hypnose apparut, elle ne fut pas le fruit d'une démarche consciente. Plusieurs civilisations l'ont ignorée, même si la connaissance en remonte à la nuit des temps. En Occident, où l'hypnose est théorisée au XVIII^e siècle sous le nom de magnétisme animal, de longues périodes sont dominées par une conception différente du théâtre. Par contre, des civilisations qui n'ont jamais connu l'art théâtral ont développé des rituels ou des manifestations de transe qui impliquaient l'hypnose collective. Nous pensons par exemple aux rituels chamaniques de l'Amérique traditionnelle ou de la Sibérie; nous pensons également aux séances de possession collective dans la France du XVII^e siècle, à une époque où la représentation théâtrale, ne faisant pas appel à l'hypnose, s'apparentait plutôt à la messe². Le rapprochement de la transe chamanique avec certaines manifestations du théâtre en Occident peut aider à comprendre la fonction de cet art dans les moments où il fait appel à l'hypnose pour provoquer l'envoûtement des spectateurs.

Précisons tout de suite qu'il existe des différences majeures entre hypnose thérapeutique et hypnose spectaculaire. Celle-ci connaît un développement si fort à la fin du XIX^e siècle qu'il entraîne la déconsidération de l'hypnose thérapeutique. Par ailleurs, nous sommes conscient que, depuis le début du XXI^e siècle, l'hypnose spectaculaire a retrouvé la faveur du public, en France comme au Québec, tout en se démarquant des performances du XIX^e siècle. Mais ceci n'est pas le sujet

2. Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

de notre livre. Nous nous intéressons davantage aux changements de sensibilité que provoque l'hypnose, en posant comme hypothèse qu'elle peut avoir des effets non seulement sur l'individu mais aussi sur la collectivité. Le théâtre hypnotique paraît agir sur la conscience collective moins par le contenu des histoires qu'il met en scène – qui n'ont le plus souvent aucun rapport direct avec l'hypnose – qu'en raison du médium lui-même. En d'autres mots, c'est seulement parce qu'il s'empare de certains « outils » que le théâtre déclenche un rapport hypnotique entre la scène et la salle. En France, ce phénomène se produit pendant une trentaine d'années, entre 1870 et 1900, avant que le cinéma n'emprunte au théâtre ses techniques et devienne à son tour le grand art de l'hypnose³. Au cours du xx^e siècle, l'hypnose théâtrale cohabite longtemps avec l'hypnose cinématographique, avant de lui céder la place. C'est ici, rapidement délimité, le contexte historique de notre recherche.

Après une ouverture, au sens musical du mot, le premier chapitre présente les principales caractéristiques du théâtre en France pendant le Second Empire. Nous définissons cette période comme celle du *théâtre frontal*, pour l'opposer au *théâtre hypnotique* qui prendra la relève. La fin du règne de Napoléon III entraîne un double changement, dans la mentalité publique d'une part, dans l'esthétique de la représentation de l'autre. Les deux questions sont liées. L'hypnose théâtrale offre en quelque sorte un remède pour apaiser les conflits qui apparaissent avec la fin du Second Empire, entraînant du même coup la mutation de la sensibilité collective. Ces questions feront l'objet du chapitre suivant. Le troisième chapitre sera consacré aux grands principes qui fondent l'hypnose

3. Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

théâtrale tandis que le quatrième s'attardera sur l'une de ses principales fonctions, la *fonction kaléidoscopique*.

La suite du livre s'attache à mettre au jour un *dispositif culturel* important à l'époque, lié au phénomène de l'hypnose théâtrale, que nous appelons un *tribarre*. Ce dispositif prend appui sur le fait qu'une œuvre n'est jamais reçue seule, mais qu'elle est comprise à l'intérieur d'un trio qui forme une totalité plus ou moins autonome. Pour être plus précis, nous avons sélectionné trois pièces qui, si elles ne sont pas considérées comme des chefs-d'œuvre de la littérature dramatique, eurent un impact considérable sur l'esprit des spectateurs de la fin du XIX^e siècle, surtout lorsqu'elles furent associées les unes aux autres dans la sensibilité collective. C'est leur association en une totalité nouvelle que nous appelons le tribarre. La réception du public à ces trois œuvres fut le facteur déterminant de notre choix.

Ces trois pièces sont, dans l'ordre d'apparition, *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, *Ubu roi* d'Alfred Jarry et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. La première, créée en 1872, fut un four et il fallut attendre 1885, et surtout les années 1890, pour qu'elle devienne une œuvre incontournable, dont le succès se prolongea ensuite pendant un demi-siècle. L'accueil favorable de *L'Arlésienne* dans les années 1890 justifie que nous considérions cette œuvre comme contemporaine des deux autres, la création d'*Ubu roi* datant de 1896 et celle de *Cyrano de Bergerac* de 1897. Ajoutons que, si la production d'*Ubu roi* fut l'occasion d'un scandale, celle de *Cyrano de Bergerac* peut être tenue comme le plus grand succès de toute l'histoire du théâtre français.

Un chapitre différent est consacré à chacune de ces trois œuvres (chapitres 7 à 9), mais la finalité de notre essai est de les saisir dans leur totalité. Ce sera le thème des seconde

et troisième parties, qui aborderont le phénomène de l'hypnose théâtrale avec un regard différent de celui des historiens du spectacle ou des psychologues. Nous essaierons de comprendre comment l'hypnose théâtrale a entraîné une mutation de la sensibilité individuelle et collective en France, dont les répercussions se sont prolongées pendant tout le xx^e siècle. La quatrième partie se présente comme le *finale* de cet ouvrage, reprenant non seulement le sujet abordé dans l'ouverture mais encore les principaux thèmes des trois premières parties, afin de présenter la réception théâtrale d'une façon inédite.

Pourquoi cette plongée dans le xix^e siècle, alors que nous avons tous conscience d'être entrés depuis vingt ans dans une ère nouvelle, celle de la cybernétique? Eh bien, justement pour savoir en quoi l'homme contemporain, qu'on peut nommer à la suite d'Henri Lefèbvre le *Cybernanthrope*⁴, diffère du Moderne, mais aussi ce qu'ils ont en commun. Le *stupide xix^e siècle*, comme l'avait nommé Léon Daudet, fut l'une des plus brillantes périodes de l'histoire de France, tant au point de vue technique et scientifique qu'au point de vue artistique et littéraire. Cela n'empêcha pas les problèmes, en particulier durant la fin de siècle, période pendant laquelle le pays fut la proie d'une étrange maladie décrite par les contemporains comme une *neurasthénie collective*. Les principaux symptômes en étaient un sentiment d'impuissance et d'inadéquation, qui s'accompagnait d'une attraction pour tout ce qui était considéré auparavant comme vulgaire, bas, ignoble ou dégoûtant. Des auteurs comme Jean Lorrain, pour ne citer que lui, n'hésitèrent plus à décrire des comportements comme la drogue, la prostitution, l'homosexualité, qu'on s'efforçait de dissimuler dans la période précédente. Ce furent là les thèmes privilégiés de la *décadence*. Bientôt le pays entier

4. Henri Lefèbvre, *Vers le cybernanthrope*, Paris, Denoël, 1971.

parut plongé dans une dégénérescence totale, maladie pour laquelle il semblait ne pas exister de remède.

En cela, le dernier tiers du XIX^e siècle est proche de la période contemporaine, elle aussi marquée par le sentiment d'un déclin du pays dans plusieurs domaines, l'éducation, l'art, la recherche scientifique et même le bien-être quotidien. Beaucoup de Français développent depuis le début du XXI^e siècle le sentiment qu'il n'y a pas de remède à la chose, certains souhaitant même un effondrement brutal et complet du pays plutôt que d'assister passivement à ce qu'ils voient comme une chute lente et irrémédiable.

Sans partager ce diagnostic pessimiste, nous l'avons pris au sérieux et nous nous sommes penché sur la fin du XIX^e siècle pour savoir comment nos prédécesseurs étaient sortis de cette impasse. Car enfin la décadence n'eut qu'un temps et d'autres visions du monde, plus optimistes et surtout offrant au public d'agir et de réagir, apparurent dès le début du XX^e siècle. Sans prétendre que les arts furent le seul remède à la délectation morose du public fin-de-siècle, nous avons découvert qu'ils contribuèrent au changement. Et quand bien même notre optimisme ne serait pas partagé, tout le monde conviendra que les arts demeurent le meilleur témoignage d'une histoire des mentalités et de la sensibilité. Le théâtre en particulier était alors en vogue, même si l'héritage qu'il a laissé dans notre histoire littéraire ne jouit pas du même statut prestigieux que le roman à la même période. Mais, pour dire quelque chose de neuf sur les arts de la scène, il nous a fallu d'autres instruments que ceux offerts par les études littéraires ou la sociologie. D'où notre intérêt pour le phénomène de la réception qui permet de sonder l'âme d'une époque, avec le souhait d'en dire quelque chose de nouveau.

OUVERTURE UNE SOIRÉE À L'ODÉON

Le mardi 11 septembre 1827 au soir, Hector Berlioz – élève du Conservatoire de Paris – se rend au théâtre de l'Odéon pour voir *Hamlet* en anglais. Ses amis du jeune mouvement romantique, Eugène Delacroix, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Jules Janin, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, d'autres encore, sont au rendez-vous⁵. La littérature anglaise est à la mode, elle offre des émotions que ne procure plus la vie sociale sous la Restauration :

Il y a, dans la société, de ces moments-là ; tout y est tranquille, hors les imaginations. Les corps ne courent aucun danger, les esprits veulent des périls imaginaires ; il faut que la pitié humaine se prenne à quelque chose. Douze ans de calme faisaient que chacun demandait des émotions ; dix ans de sourires faisaient que chacun appelait les larmes. Avec notre esprit inquiet et aventureux, il faut toujours que nous mettions le drame quelque part, ou au théâtre ou dans la société. En 1827, il était tout entier au théâtre⁶.

Contactée par l'Odéon, une troupe britannique, sous la direction de Charles Kemble (1775-1854), est venue présenter à Paris plusieurs pièces de Shakespeare, dans l'esthétique de l'époque⁷. Si à Londres Charles Kemble est moins célèbre que son frère aîné John Philip (1757-1823) et moins encore

5. Adolphe Boschot, *Une vie romantique, Hector Berlioz*, Paris, Plon-Nourrit, 1919, p. 30-34.

6. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy, 1865, t. iv, p. 279.

7. John R. Elliott Jr, « The Shakespeare Berlioz Saw », in *Music & Letters*, vol. 57, n° 3, juillet 1976, p. 292-308.

qu'Edmund Kean (1787-1833), considéré par certains comme « le plus grand acteur du monde », il n'en reste pas moins un comédien solide, élevé dans le sérail : chez les Kemble, les générations d'acteurs se succèdent pendant tout le XIX^e siècle.

Dès la première soirée, la troupe anglaise remue les spectateurs parisiens. « C'était la première fois, se rappelle Alexandre Dumas, que je voyais au théâtre des passions réelles, animant des hommes et des femmes en chair et en os⁸. » Parmi les comédiens, les journaux français font un sort à Harriet Smithson (1800-1854), d'origine irlandaise. Elle interprète ce soir-là le rôle d'Ophélie, puis quatre jours plus tard ce sera celui de Juliette dans *Romeo and Juliet*. Si l'ensemble de la troupe est vivement applaudie, la pulpeuse Harriet, dont la voix émouvante charme dans la scène de la folie, reçoit pour sa part une véritable ovation. Notre groupe de jeunes spectateurs, dont le tapage fut incessant pendant toute la représentation, déborde d'enthousiasme. Alexandre Dumas ne tarit pas d'éloges : ses premiers souvenirs théâtraux sont associés à *Hamlet*⁹ ; il a l'impression de voir la pièce pour la première fois et surtout de la comprendre. Shakespeare et ses grands interprètes ne cesseront de le fasciner. En 1836, il consacrera une comédie en cinq actes à Kean, mort trois ans plus tôt, le rôle-titre étant interprété par Frédéric Lemaître¹⁰.

8. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, t. IV, p. 280.

9. Alexandre Dumas a vu pendant son adolescence à Soissons l'adaptation d'*Hamlet* par Jean-François Ducis. Ce fut, écrit-il dans ses *Mémoires*, « la première œuvre dramatique qui produisit une impression sur moi ; impression profonde, pleine de sensations inexplicables, de désirs sans but, de mystérieuses lueurs, aux clartés desquelles je ne voyais encore que le chaos. » Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, t. II, p. 251.

10. Alexandre Dumas, *Kean ou Désordre et génie*, comédie en cinq actes, en six tableaux. Créée au théâtre des Variétés à Paris, le 31 août 1836. *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, Paris, Calmann-Lévy, 1899, vol. V, p. 101-212.

Bien qu'il ne sache pas l'anglais, Hector Berlioz est également fasciné par le spectacle. Mais comment l'a-t-il reçu ? Et comment cette pièce fut-elle comprise par ses jeunes amis ? En ce qui concerne la signification du texte, pas de problème ; Berlioz garde à la main une traduction française, ou plutôt une adaptation, sur laquelle il jette constamment les yeux. De plus, lui et ses amis ont eu accès l'année précédente à l'article d'Ernest Desclozeaux, paru dans *Le Globe*, qui se présente comme un *journal philosophique et littéraire*. Desclozeaux a leur âge, il partage leurs enthousiasmes. S'appuyant non plus sur une adaptation mais sur la version de 1603 (First Quarto ou Q1), découverte par Sir Henry Bunbury en 1823, il voit dans *Hamlet* le portrait d'un homme partagé entre deux civilisations :

Hamlet est un homme tourmenté par l'excès de civilisation et des lumières : c'est un esprit fatigué de la conviction de son ignorance, et de la science prétendue des autres. C'est un mécontent d'entre l'espèce humaine, qui a pris en dégoût, non seulement les hommes, mais le ciel et la terre¹¹.

Desclozeaux fait d'Hamlet un homme séparé de ses contemporains parce qu'il comprend le monde mieux qu'eux et qu'il aspire à quelque chose de plus grand sans pouvoir l'atteindre. Un romantique avant la lettre, en quelque sorte. Si le personnage se complaît dans la mélancolie, c'est parce qu'il n'a d'autre remède que la délectation morose face à un monde qui a perdu sa dimension magique. Sous ce portrait, selon Desclozeaux, il faut deviner Shakespeare lui-même :

Ce caractère, qui n'appartient pas à cet âge, peut très bien avoir été celui de Shakspeare (sic). Il n'est pas impossible que cet esprit, dont la profondeur et la mélancolie se trahissent

11. D.C. [Ernest Desclozeaux], « Études sur Shakspeare. *Hamlet*, édition de 1603 », *Le Globe*, t. IV, n° 3, 19 août 1826, p. 9.

partout, se trouvant dans une position où il devait souffrir de la société, en face de tant d'opinions nouvelles, se soit avancé plus loin que son siècle dans la carrière de l'esprit humain. Ce fut le Galilée du monde intellectuel et moral ; il devina ce à quoi personne ne pensait encore¹.

Les jeunes romantiques embrasseront cette conception d'un Hamlet amer et hautain, parce que trop en avance sur son temps. Il est leur double, du moins le croient-ils. Qu'importe d'ailleurs la pertinence de leur interprétation, toutes les générations se plaisent à assaisonner Shakespeare à leur goût, nous ne sommes pas les premiers à faire de lui *notre contemporain*². Quant à Berlioz, il est en outre subjugué par la comédienne : sa voix, sa prononciation, le moindre de ses mouvements retiennent son attention. En quittant l'Odéon, il se promet deux choses, composer une œuvre musicale ayant Hamlet pour thème et tenir un jour Harriet Smithson dans ses bras.

Après plusieurs années d'errances et de tergiversations que j'épargne au lecteur, Berlioz finit par épouser la comédienne en octobre 1833, pour leur malheur à tous les deux. Le mariage met plus ou moins un terme à la carrière chancelante d'Harriet Smithson, qui remontera une dernière fois sur les planches le 17 décembre 1836, après bien des tribulations. Fermons les yeux sur la réalité parfois sordide de leur vie conjugale, seul le mythe doit nous retenir : dès cette soirée de septembre 1827, les jeunes romantiques firent de Shakespeare leur père, puisque Napoléon ne pouvait pas l'être. Depuis Stendhal jusqu'à Victor Hugo, en passant par

1. Ernest Desclozeaux, « Études sur Shakspeare », art. cité, p. 10.

2. Ma génération a été marquée par l'essai de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, qui parut pour la première fois en français chez Julliard en 1962 dans la traduction d'Anna Posner. Ce volume est aujourd'hui réédité chez Payot, « Petite Bibliothèque Payot ».

Delacroix, Dumas et Berlioz, pour ne nommer qu'eux, le barde de Stratford fut non seulement le père qu'ils s'étaient inventé mais également leur dieu. Naturellement, Hamlet devint pour eux une figure d'identification.

La magie du théâtre s'était ce soir-là communiquée à toute la salle. La représentation donna naissance à de nombreuses œuvres littéraires ou picturales. En ce qui regarde Berlioz, l'enthousiasme le conduisit à mêler le fictif au réel en transformant la belle Harriet en un double d'Ophélie. Si elle était réellement Ophélie, il pouvait se croire Hamlet. Pour s'en convaincre, il apprit bientôt *Hamlet* par cœur, revoyant plus tard la pièce à quelques reprises, à Riga ou à Londres. Il y faisait si souvent référence, dans ses propos comme dans sa correspondance, que ses amis lui demandèrent un jour qu'il leur en donne une lecture. Berlioz releva le défi, lisant devant eux la pièce dans sa totalité, pendant cinq heures d'affilée³.

Il faut comprendre la représentation du 11 septembre 1827 comme le coup de foudre d'une génération. Ces jeunes gens comprirent qu'ils formaient un *groupe*, presque une école. En d'autres mots, les spectateurs s'étaient reconnus comme frères au cours de cette soirée, la salle demeurant éclairée pendant le spectacle. Sans forcément suivre le texte de près, ils multiplièrent les signes de connivence pour se sentir plus nombreux et plus forts. Ils se crurent alors un groupe de « quarante mille frères⁴ », un mouvement d'avant-garde qui utiliserait le levier du théâtre pour répandre ses idées. La bataille d'*Hernani*, à

3. Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France, from Voltaire to Laforgue*, Genève, Librairie Droz, 1964, p. 61.

4. Nous faisons allusion ici à la phrase d'Hamlet à Laërte devant la tombe d'Ophélie : « J'aimais Ophélie. Quarante mille frères ne pourraient avec toute leur quantité d'amour parfaire la somme du mien. » *Hamlet*, trad. fr. de Marcel Schwob. « I loved Ophelia. Forty thousand brothers / Could not with all their quantity of love / Make up my sum. » *Hamlet*, acte V, sc.1, v. 265-267.

laquelle Berlioz participa également, était en germe dans cette soirée de l'Odéon. Elle se déroula à la Comédie-Française le jeudi 25 février 1830, avec les conséquences que l'on sait. Des échos d'*Hamlet* purent se faire entendre jusque dans les vers que Victor Hugo mettait dans la bouche d'Hernani...

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
Ouverture. Une soirée à l'Odéon	17

PREMIÈRE PARTIE

LA BOÎTE NOIRE

Chapitre 1 Le théâtre frontal	27
Chapitre 2 La désymbolisation	57
Chapitre 3 Le théâtre hypnotique	83
Chapitre 4 Mythe littéraire et fonction kaléidoscopique	111
Chapitre 5 La chaîne théâtrale	139
Chapitre 6 Le metteur en scène et l'hypnose	165

DEUXIÈME PARTIE

TROIS PIÈCES-MIROIR

Chapitre 7 L'Arlésienne	197
Chapitre 8 Ubu roi	223
Chapitre 9 Cyrano de Bergerac	249
Chapitre 10 La succession	275
Chapitre 11 Le personnage sublime	303

TROISIÈME PARTIE

LE TRIBARRE

Chapitre 12 Les coordonnées du destin	329
Chapitre 13 Le fonctionnement du tribarre	355
Chapitre 14 La voix de l'hypnose	379
Chapitre 15 L'Oncle magnétiseur	407

QUATRIÈME PARTIE

LE VOYAGE IMMOBILE

Chapitre 16 Le miroir d'Hamlet	433
Chapitre 17 Portrait de Sarah Bernhardt en chamane	467
Chapitre 18 Les voies de l'Ancêtre	493

Conclusion	517
-------------------	-----

L'HYPNOSE THÉÂTRALE

octobre 2024

L'Hypnose théâtrale est le livre qui approfondit et réoriente l'essentiel des travaux que Jean-Marie Apostolidès a consacrés au théâtre, plus particulièrement au théâtre français dans ses rapports avec une société dont il a décrit de façon visionnaire les mutations fondamentales.

Jean-Marie Apostolidès se penche sur le tournant historique décisif des années 1870-1914, entre le Second Empire et la Modernité, qu'il est le premier à analyser de cette manière : le passage du « théâtre frontal », où les comédiens sont en contact direct avec le public, à un « théâtre hypnotique ». Celui-ci voit l'apparition de l'esthétique du quatrième mur, qui fait de la scène un espace fictionnel autonome où les comédiens sont perçus comme des êtres réels.

Cette mutation engendre une nouvelle manière de participer au spectacle que ce livre analyse dans ses rapports avec le climat psychologique et sociologique de l'époque. Ce climat est celui d'une crise profonde, d'un sentiment de dégénérescence et d'épuisement, dont le théâtre, alors central, constitue l'un des remèdes.

À partir de trois œuvres qui ont marqué profondément la Fin de Siècle, *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, *Ubu roi* d'Alfred Jarry et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, l'auteur dégage le dispositif qui a permis aux spectateurs d'assimiler l'affaiblissement de la structure patriarcale autoritaire.

Professeur à l'université de Stanford, Jean-Marie Apostolidès (1943-2023) fut un essayiste aux intérêts multiples, du théâtre classique au situationnisme (Debord le naufrageur, Flammarion) en passant par Hergé (Dans la peau de Tintin, Les Impressions Nouvelles).

ISBN 978-2-39070-167-5 / EAN 9782390701675 / 528 PAGES / 26 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com