

Du mercredy 9. jour d'Avril
a Lauare.

1698.

Vne L. 24	24
154 Billes	462
94 Billes	141
21 Billes	21
353 Billes	264
	6
	918
	15



Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas (dir.)

ISBN : 979-10-231-5196-1



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

INTRODUCTION

Agathe Giraud
Université d'Artois

Clément Scotto di Clemente
Université de Bourgogne Europe

Des générations d'élèves du xx^e siècle ont appris l'histoire littéraire, dans laquelle était comprise l'histoire théâtrale, à travers les fameux volumes du Lagarde et Michard. Outre le fait que ce manuel ne différencie pas histoire théâtrale et histoire littéraire (comme si le fait théâtral ne relevait que du champ littéraire) les élèves y ont trouvé toujours les mêmes auteurs : ils ont pu y lire Molière, Marivaux ou Beaumarchais mais ne jamais rencontrer Lesage, Pixérécourt ou Alfred Jarry. Le renouveau des recherches en histoire littéraire de la fin du xx^e siècle¹ a mis au jour des manques et des oubliés, qu'ils soient volontaires ou non, dans le grand récit que dessinaient les manuels scolaires. Ce changement de paradigme s'accompagne d'une autonomisation des recherches en histoire théâtrale qui, en s'appuyant sur le renouveau méthodologique des recherches en histoire culturelle, tracent les spécificités du fait théâtral : écrire l'histoire du théâtre n'est pas la même chose que de raconter l'histoire du roman, de la poésie ou de l'essai, chaque genre dépendant de conditions de création et de réception particulières (la constitution du canon théâtral, par exemple, dépend en partie des pratiques scéniques²).

Ces mises en évidence s'accompagnent d'une réflexion plus large sur l'Histoire qui, comme un ensemble de concepts, est soumise à caution depuis plusieurs années. D'une part, on se méfie de ce qu'elle raconte : elle mettrait toujours au premier plan les mêmes protagonistes, oublierait consciemment des figures jugées mineures et reviendrait

-
- ¹ Voir notamment *Travaux de littérature*, vol. XXXII, « Les Querelles littéraires », dir. Pierre-Jean Dufief et François Roudaut ; Martine Jey, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Metz, Université de Metz, coll. « Recherches textuelles », 1998 ; Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019 ; Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS éditions, 2012 ; *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002/5 et vol. 103, 2003/3.
- ² Voir *Revue d'historiographie du théâtre*, n°8, t. III, « **Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire** », 2023, en ligne, consulté le 5 décembre 2025.

sans cesse sur les mêmes anecdotes³. D'autre part, on se méfie aussi de qui l'écrit et la raconte : l'entreprise de déconstruction du grand roman que constituerait l'Histoire repose sur la prise en compte des conditions d'énonciation et de transmission de ce récit. Ce soupçon sur la fabrique de l'Histoire dévoile que son discours scientifique porte une vérité, certes (et encore, son sens est parfois à interroger) mais qu'il est lui-même le fruit d'une histoire dont il faudrait faire l'archéologie⁴. Des évidences de l'Histoire sont passées au crible grâce à des initiatives scientifiques qui, en plus de déconstruire ces évidences, se demandent à quelles logiques narratives elles obéissent, quels sont les concepts clés qui la forgent et si leur utilisation est toujours pertinente⁵.

Pourtant, il faut bien continuer à raconter : pour enseigner, apprendre, transmettre, cerner les origines, satisfaire notre besoin primitif de fiction, se sentir appartenir à une communauté, situer la culture d'un pays et relativiser sa place et son rôle dans le monde,

6 et enfin, situer nos pratiques contemporaines dans une histoire plus vaste qui les relie à des traditions qu'elles reconnaissent ou qu'elles rejettent de manière plus ou moins polémique. Mais si l'histoire transmise est fausse et partielle, comment continuer à croire ce que l'on nous raconte ? Comment, à l'heure des doutes et de la déconstruction, oser encore retracer une histoire ? Peut-être en prenant conscience que l'Histoire est façonnée et que cette construction répond souvent à des desseins plus ou moins explicites et comprend des biais politiques, sociaux, idéologiques et esthétiques. La notion de *storytelling*, utilisée en narratologie pour l'écriture scénaristique et en sciences de l'information et de la communication, peut nous aider à appréhender cette fabrique de l'Histoire : pour Christian Salmon, le *storytelling*, s'il « procure une explication

3 Ces oubliés et ces manques de l'histoire théâtrale ont été mis au jour depuis plusieurs années par de multiples initiatives scientifiques (colloques, ouvrages, numéros de revues, travaux éditoriaux) qui cherchent à porter un regard décentré sur l'histoire en favorisant par exemple une approche féministe et décoloniale. Voir par exemple l'édition de *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* dirigée par Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn aux Classiques Garnier (4 vol., 2014-2022); *Revue d'histoire du théâtre*, n° 300, t. V, « Voix d'or et petites mains : une histoire déconstruite du travail des femmes au théâtre », 2025; Sylvie Chalaye, *Race et théâtre : un impensé politique*, Paris, Actes Sud, 2020.

4 Nous renvoyons aux analyses de Michel Foucault sur le discours, dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

5 On peut penser à la remise en cause du concept d'échec par le numéro 27 de la revue *COnTEXTES*, « Autopsie de l'échec littéraire »; au concept de « périodisation » passé au crible par Florence Naugrette dans son article « La périodisation du romantisme théâtral », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145-154. Voir aussi Stéphane Zékian, *L'invention des classiques*, op. cit.

rassurante des événements », peut aussi « tromper en éliminant les contradictions et les complications⁶ ». Appliqué à l'histoire théâtrale, ce concept permet de ne pas prendre pour argent comptant, par exemple, les récits qui opposent classicisme et romantisme et font de chacun un ensemble absolument homogène et imperméable à l'autre⁷.

Ces observations invitent à proposer une nouvelle histoire du théâtre – c'est ce qu'ont déjà fait des colloques et des publications tentant de combler les lacunes et de réparer les oubliés des récits officiels, prétendument fiables. Notre réflexion, qui s'inscrit dans cet ensemble de questionnements contemporains, s'intéresse moins à l'histoire théâtrale racontée qu'aux modes d'écriture de cette histoire dans sa forme scripturale (comme genre) en tant qu'elle engage, explicitement ou non, une posture épistémologique (comme science). De quoi, et dans quelles proportions, les histoires du théâtre racontent-elles l'histoire ? Des œuvres, des auteurs, des artistes, de la mise en scène, des mouvements, des établissements, des politiques culturelles ? Quels sont les types, schèmes, modèles actantiels, formules épiques, syntaxes narratives de la mise en récit, voire de la mise en légende de l'histoire du théâtre ? Quels sont les *topoï* récurrents de la mise en légende des parcours d'artistes et des mouvements esthétiques (âge d'or, vocation, consécration, chute, crises, rivalités, nouveau départ, accession à la gloire, etc.) ? Même si ce volume n'entend pas raconter une autre histoire du théâtre, il montre comment et pourquoi l'histoire théâtrale traditionnellement véhiculée est parfois incomplète et orientée. En quoi le contexte et les conditions d'énonciation influencent-ils la conception du théâtre, sa définition et sa mise en récit ? Le support (dictionnaire, anecdotes, manuel pour les classes, histoire littéraire, histoire du théâtre, essai critique, conférence grand public, etc.) fait-il varier le discours, non seulement sur la forme, mais aussi sur le fond ? Écrit-on l'histoire différemment selon la fonction qu'on occupe ? En quoi fait-elle l'objet d'instrumentalisations qui en influencent le récit ? Comment est-elle mobilisée à des fins idéologiques ? Enfin, les études réunies ici explorent les conséquences de cette historiographie sur l'écriture dramatique et les pratiques scéniques. Comment l'histoire du théâtre hante-t-elle, ou non, les salles de théâtre ? S'inscrit-elle sur le plateau, dans le corps et la voix des acteurs, dans la mémoire des spectateurs ? Comment les praticiens, mais aussi le public, appréhendent-ils le théâtre selon leur connaissance de son histoire ?

⁶ Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 11.

⁷ Voir Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2015.

C'est pour tenter de répondre à ces questions que, dans le cadre du programme d'études de l'Institut universitaire de France « Archives, mémoires, témoignages, que raconte l'histoire du théâtre ? », les chercheurs réunis les 7, 8 et 9 décembre 2022 en Sorbonne ont été invités par le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec, la Comédie-Française, l'École pratique des hautes études, l'Institut universitaire de France, la Société d'histoire du théâtre, Sorbonne Université, l'Université de Lorraine et l'Université Côte d'Azur. L'exercice est d'autant plus périlleux que les chercheurs, aussi enseignants, racontent eux-mêmes une certaine histoire du théâtre dans leurs études et leurs cours : réfléchir à la fabrique de l'histoire théâtrale les conduit donc à porter un regard réflexif et critique sur les récits qu'ils reprennent, (re)construisent et transmettent. À ces journées ont été aussi conviés des artistes qui eux aussi, par leurs pratiques, s'inscrivent dans une histoire du théâtre, 8 voire la racontent plus ou moins explicitement. Se revendiquer « théâtre populaire », c'est ainsi établir une filiation avec Jean Vilar, Firmin Gémier et peut-être aussi Victor Hugo ; décider de monter *La Cerisaie*, c'est se placer dans les pas des metteurs en scène qui nous précèdent ; incarner Othello en 2014⁸, ce n'est pas raconter la même histoire qu'en 1822⁹.

Les articles rassemblés ici, issus du colloque de 2022, s'organisent en deux parties : « L'historien de théâtre, son identité, ses méthodes et ses sources » explore les conditions d'énonciation dans lesquelles sont écrites les histoires du théâtre et la manière dont les biais méthodologiques les influencent ; « L'histoire du théâtre, œuvre (géo) politique ? » étudie les causes et les conséquences de ces mises en récit et la façon dont elles deviennent des armes au service d'une vision idéologique, esthétique, politique ou encore sociale à défendre. Des échos et des résonances se font entendre entre ces deux parties, puisque réfléchir à l'historien de théâtre et au contexte conceptuel, esthétique et pragmatique dans lequel il écrit, conduit indubitablement à prendre en compte les causes et les conséquences en amont et en aval de son projet.

La section ouvrant la première partie et s'intitulant « L'homme de théâtre historiographe » analyse, à partir d'études de cas précis, comment les hommes de théâtre écrivent l'histoire de leur art selon la position qu'ils occupent (acteurs, auteurs, metteurs en scène, critiques, etc.) et selon leur pays d'origine et d'exercice. Luigi Riccoboni, comme le montre Béatrice Alfonzetti, écrit en 1728 une histoire du

-
- 8 On pense à la mise en scène de Léonie Simaga à la Comédie-Française en 2014. Othello y était interprété par Bakary Sangaré.
- 9 Voir Stéphanie Loncle, « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au xix^e siècle », dans *William Shakespeare*, Paris, L'Avant-scène Théâtre, coll. « Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2014.

théâtre italien d'une part pour s'opposer à l'ouvrage de Scipione Maffei paru cinq ans auparavant ; d'autre part pour prouver combien l'Italie est le berceau et la capitale de l'art dramatique contrairement à la France qui, pourtant, se serait injustement arrogé ce titre. Comme Riccoboni, Francesco Bartoli est un acteur italien qui, afin de légitimer sa pratique, entend raconter l'histoire à partir d'enquêtes de terrain et de lectures. Giovanna Sparacello réfléchit ainsi à la figure de l'acteur-lettré qui se dégage à partir des *Notizie istoriche de' comici italiani* publiées en 1782. Derrière un apparent travail bibliographique, les travaux de Bartoli reconduisent certaines idées fausses, de même que les mémoires d'Alexandre Dumas qu'Émilie Gauthier confronte ici avec les archives de la Comédie-Française : cette exploration montre comment l'auteur, par ses propres souvenirs qu'il fait parfois passer pour des faits véridiques, a cherché à glorifier la période romantique, quitte à la dénaturer. La méthodologie historienne largement pratiquée dans ce volume entend mettre au jour les sources et les stratégies narratives des différentes histoires du théâtre afin de ne pas prendre pour argent comptant leurs anecdotes et récits et comprendre les logiques qui sous-tendent le choix des sujets. Matthieu Cailliez propose un large panorama des monographies en langue française parues à Paris dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et consacrées à l'histoire des principaux théâtres lyriques parisiens : en dévoilant les activités professionnelles des auteurs et leurs liens éventuels avec l'industrie théâtrale parisienne, il explicite la hiérarchie qu'ils établissent entre les différents genres et la manière dont ils privilégient la figure du compositeur sur celle du librettiste. Cette plongée dans le théâtre lyrique invite à reconsiderer ce qu'on appelle « l'histoire du théâtre » : cette expression au singulier permet-elle de rendre compte de la variété des pratiques théâtrales et laisse-t-elle la place à des formes qui ne sont pas proprement dramatiques ? Que faire des arts du mime et du geste, de l'opéra, de l'opéra-comique, pour ne citer qu'eux ? En accueillant en son sein des articles qui portent autant sur le drame ou le vaudeville que la comédie musicale, ce volume donne à l'expression « histoire du théâtre » une définition large pouvant recouvrir un ensemble hétérogène de pratiques spectaculaires. Ne pas limiter le théâtre au texto-centrisme, c'est le geste fort que propose Gaston Baty et qu'étudie ici Pierre Causse : être metteur en scène permet à Baty d'être sensible à un ensemble d'activités artistiques et professionnelles (auparavant jugées illégitimes et mineures, pourtant essentielles à la fabrique du spectacle) et de promouvoir une histoire des spectacles au sens large.

C'est en explorant l'ensemble des sources qui constituent la mémoire du théâtre que les historiens peuvent espérer quitter les récits légendaires et approcher au plus près le fait historique. La deuxième sous-section, « Sources vives », expose ainsi les atouts que des sources autres que le texte dramatique offrent à l'historien du théâtre. Pour Renzo

Guardenti, raconter l'histoire du théâtre par les images est nécessaire pour appréhender certaines réalités du fait théâtral (costumes, scénographie, jeu de l'acteur) à condition de ne pas être dupe devant la prétendue authenticité de l'iconographie et de faire dialoguer ces sources avec d'autres, tout aussi essentielles (témoignages, presse, traités, comptes rendus administratifs, registres financiers, manuscrits). Léonor Delaunay propose de quitter le discours officiel, souvent partiel, pour s'intéresser à la littérature anecdotique et pittoresque sur les coulisses du théâtre, et plus particulièrement sur les actrices, souvent moquées ou déconsidérées. Le matériau anecdotique, pris comme un ensemble documentaire, permettrait de déconstruire les clichés sexistes sur les actrices et de comprendre en partie la réalité de leur métier. Raconter l'histoire du théâtre semble donc impossible sans faire varier les sources et sans multiplier les regards et les discours sur le fait théâtral ; c'est pourquoi une table ronde animée par Marianne

10 Bouchardon et réunissant Agathe Sanjuan, Aliette Martin et Roxane Martin est retranscrite dans cet ouvrage¹⁰. Toutes trois reviennent sur les partis pris très différents avec lesquels elles ont raconté une histoire du théâtre : tandis qu'Agathe Sanjuan a publié avec Martial Poirson une synthèse de l'histoire de la Comédie-Française, Aliette Martin, revenant sur sa fonction de Directrice de la coordination puis de Directrice déléguée à la programmation dans la Maison de Molière, a publié une autobiographie professionnelle relevant de l'écriture de soi. Roxane Martin, quant à elle, a proposé une microhistoire afin d'immerger le lecteur dans le boulevard du crime.

Loin des manuels scolaires et des bancs de l'université, ce sont aussi les artistes eux-mêmes qui racontent l'histoire du théâtre, comme l'expose la troisième section de cette première partie, « Le théâtre historien de lui-même ». Au XVIII^e siècle déjà, les vaudevilles métathéâtraux et les vaudevilles-anecdotes qu'analyse Judith le Blanc mettent en chansons l'histoire des théâtres et plus particulièrement les querelles institutionnelles. Trois siècles plus tard, Florence Viala et Pierre Louis-Calixte, sociétaires de la Comédie-Française, ainsi que Maxime Kurvers et Thomas Visonneau, tous deux metteurs en scène, reviendront sur la manière dont ils ont raconté, par des spectacles différents¹¹, l'histoire du théâtre.

¹⁰ Agathe Sanjuan et Martial Poirson, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2018; Aliette Martin, *Ma Comédie-Française : une histoire intime de la maison de Molière*, Paris, Éditions du Palais, 2022; Roxane Martin, *Une soirée sur le boulevard du crime : le mélô à la loupe*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

¹¹ Florence Viala parle du spectacle de Julie Deliquet dans lequel elle a joué : *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres*, mis en scène à la Comédie-Française en 2022; Pierre Louis-Calixte de *Molière-matériau(x)* qu'il a écrit et mis en scène à la Comédie-Française en 2022; Maxime Kurvers de *La Naissance de la tragédie*, mis en scène en 2018 au théâtre de la Commune d'Aubervilliers et de *Théorie et pratique du jeu d'acteur (1428-2021)*, créé

Raconter l'histoire du théâtre n'est jamais une entreprise neutre, comme l'explique la seconde partie de l'ouvrage : la forme du récit (manuels, histoires du théâtre, histoires littéraires, anecdotes) ainsi que les sujets privilégiés (auteurs, genres, mouvements, scénographie, public, institutions, jeux, lieux) diffèrent selon la perspective adoptée sur le théâtre et révèlent la définition et l'image que ces récits entendent en donner. Ce sont aussi les schémas narratifs choisis qui dévoilent ce que l'on veut raconter de l'histoire du théâtre. Pourquoi utiliser les termes de chute, de héros, d'ascension, de vocation ou encore de querelle si ce n'est pour favoriser des auteurs, des genres, des œuvres et des siècles au détriment d'autres ? L'histoire du théâtre, à coups d'idéalisations et de caricatures, participe à la construction du récit national – c'est le sujet de la première section de cette seconde partie. Laura Naudeix réfléchit ainsi à cette manière de raconter une histoire « par personnages » à travers l'exemple de Richelieu dont l'importance change selon les siècles – tantôt héroïsé par les récits qui en font la première figure de politique culturelle française, tantôt honni par les adversaires de l'académisme. Tout est bon pour glorifier le théâtre français, y compris, paradoxalement, ses échecs : pour Charline Granger, si Jean Monnet raconte le fiasco qu'a constitué sa tentative de création d'une comédie française à Londres au XVIII^e siècle, c'est pour montrer combien le goût français est supérieur au goût anglais – les Anglais n'auraient pas compris la valeur de ce théâtre, contrairement aux Français dont l'expertise serait incontestable. Cette binarité entre succès et échec, entre héroïsme et lâcheté, conduit à envisager l'histoire comme une succession d'oppositions incontestables. Au XIX^e siècle par exemple, la notion d'âge d'or qu'explique Agathe Giraud simplifie l'histoire théâtrale de la modernité au point de dessiner deux clans prétendument irréconciliables : d'un côté l'âge d'or classique, garant d'une esthétique française d'excellence ; de l'autre les avant-gardes romantiques, détracteurs du bon goût. Parfois, les héros et les traîtres échangent leurs rôles selon le champ d'études dans lequel et pour lequel on raconte l'histoire du théâtre : si Vilar est un héros pour les défenseurs du théâtre populaire, il passe aux yeux de certains pour un ringard ayant cru à une utopie irréalisable. Violaine Vielmas analyse le décalage entre la mémoire et l'histoire quand on entreprend de raconter la vie de Jean Vilar. De lui, tout le monde a entendu le nom et connaît l'aventure du Théâtre national populaire. Il fait partie de ces grands noms de metteurs en scène sur lesquels l'histoire théâtrale du XX^e siècle revient sans cesse, privilégiant la figure du créateur à celle de l'animateur, qu'évoque Alice Folco à propos de Jean Dasté, dont la présence dans les ouvrages se limite souvent à une mention en index alors que son travail est crucial pour

en 2022 dans ce même théâtre ; Thomas Visonneau du *Tour du théâtre en 80 minutes*, créé à la Scène nationale de Brive en 2014.

comprendre la décentralisation théâtrale. Réfléchir à l'historiographie théâtrale, c'est détricoter les fils qui tissent les légendes noires ou dorées des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène, des genres ou encore des époques. Pour ne pas adhérer naïvement au mythe flamboyant de Broadway, Julie Vatain propose de passer au crible les *topoi* narratifs constitutifs de l'histoire de la comédie musicale et de voir comment les artistes s'en emparent aussi sur scène.

Le récit de l'histoire n'est jamais innocent comme le montre la dernière section, « L'histoire du théâtre comme instrument idéologique ». Au XVII^e siècle, à la suite des querelles religieuses entre catholiques et protestants et entre détracteurs et défenseurs du théâtre, l'historiographie théâtrale devient un champ décisif pour les deux camps, chacun racontant l'histoire qui sert le mieux sa cause. Clément Scotto di Clemente montre comment l'abbé d'Aubignac utilise l'histoire théâtrale pour justifier la comédie

12 moderne, entre 1657 et 1666 tandis que le pasteur protestant Daniel Tilenus, en 1600, revient aux origines du théâtre pour le condamner absolument. Trois siècles plus tard, un même phénomène d'instrumentalisation de l'histoire théâtrale est repéré par Marion Denizot dans le célèbre ouvrage d'André Degaine, *L'Histoire du théâtre dessinée*. En mettant l'accent sur les pratiques amateurs, les mouvements d'éducation populaire et la formule vilarienne de l'art dramatique, l'auteur défend des valeurs politiques démocratiques qui le conduisent à faire de certaines époques de l'histoire des modèles, comme le théâtre élisabéthain, quitte à tordre la vérité historique. Si notre volume accorde une large place aux théâtres européens (pour des raisons principalement institutionnelles), il montre comment cette instrumentalisation de l'historiographie théâtrale a cours aussi dans une autre aire géographique : l'Iran (et nous pouvons supposer qu'il en est de même dans d'autres pays, selon des modalités probablement différentes qu'il faudrait étudier). D'après Fahimeh Najmi, le *Tā'zieh* a été érigé comme forme spectaculaire traditionnelle de l'Iran par les pouvoirs en place. Ce mythe du *Tā'zieh* a si bien fonctionné dans et en dehors de l'Iran qu'il est devenu, à tort, le synonyme de « théâtre iranien », passant sous silence l'hétérogénéité des formes spectaculaires existant dans le pays. Les études théâtrales européennes, n'ayant pas encore engagé une réflexion à nouveaux frais au sujet de ce récit, véhiculent des idées fausses que les perspectives décoloniales peuvent corriger. C'est à cette vigilance méthodologique qu'Hélène Lecossois est sensible lorsqu'elle remet en question l'historiographie traditionnelle du théâtre irlandais en en proposant une histoire décoloniale.

PREMIÈRE PARTIE

L'historien de théâtre, son identité, ses méthodes et ses sources

L'homme de théâtre historiographe

LUIGI RICCOBONI, UN DES PREMIERS HISTORIENS DU THÉÂTRE À L'ÉPOQUE MODERNE

Beatrice Alfonzetti
Université La Sapienza de Rome

Luigi Riccoboni retrace d'abord l'histoire du théâtre italien et ensuite celle du théâtre européen dans *Histoire du théâtre italien* (1728) et *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738). S'il choisit le titre « *Réflexions* » pour le second, c'est peut-être parce qu'il pensait ne pas avoir les connaissances suffisantes pour traiter de manière exhaustive le sujet ; en effet, Riccoboni doit souvent se renseigner auprès de personnes érudites pour étayer son propos, surtout quand il s'agit du théâtre anglais et encore plus du théâtre allemand ou hollandais. De ces derniers il ne sait presque rien, mais il se réfère aux témoignages écrits qu'il reçoit des gens de lettres vivant à Vienne (notamment Giuseppe Riva, diplomate du duc de Modène, ville natale de Riccoboni¹).

L'Histoire du théâtre italien n'est pas le premier ouvrage sur le sujet, mais c'est le premier écrit par un comédien, qui joue presque tous les genres théâtraux dont il donne un récit historique : tragédies, comédies, tragi-comédies espagnoles, commedia dell'arte ou à l'impromptu. Toutefois, si l'identité de l'auteur-acteur est une nouveauté, l'écriture d'une histoire théâtrale avait déjà été proposée par le marquis Scipione Maffei.

En 1723, Maffei, à la fois érudit et homme de théâtre, avait fait paraître un nouveau recueil de textes sous le titre : *Teatro italiano ossia raccolta di tragedie a uso della scena* contenant une *Historia del teatro e difesa di esso*. Pendant plusieurs années, Maffei avait travaillé avec Riccoboni et son épouse, Elena Balletti, au renouveau scénique de la tragédie italienne du XVI^e siècle et du XVIII^e siècle et avait écrit *Mérope* pour l'actrice Elena Balletti. Par conséquent, il n'était pas un écrivain sans rapport avec la scène, mais

¹ Giuseppe Riva avec le poète Paolo Rolli et le compositeur Giovanni Bononcini, beau-frère de Riccoboni (il était marié avec Margherita Balletti, sœur d'Elena, épouse de Luigi) fait partie du cercle d'Italiens qui aident Riccoboni pendant les deux séjours à Londres. Riva s'installe à Vienne en 1730, envoyé par le duc de Modène, comme en témoignent les lettres de l'érudit Muratori et du célèbre Metastasio. Voir Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni agente segreto a Londra nel 1728 », dans Valentina Gallo-Monica Zanardo (dir.), *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel lungo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2022, p. 23-36.

un homme de lettres et aussi de théâtre, qui poursuit son projet de valorisation de la culture et de la pratique théâtrale italiennes avec d'autres comédiens après le départ de la compagnie de Luigi Riccoboni, dit Lelio, pour Paris (1716)².

L'abbé Desfontaines, dans sa querelle avec Lelio après la publication de l'*Histoire*, avait immédiatement souligné l'antériorité de Maffei³. Toutefois, il faut s'entendre à ce sujet. La chronologie est claire : le texte de Maffei est publié en 1723, celui de Riccoboni en 1728 (approbation et privilège du Roy 27 et 24 février 1727), mais l'*Histoire* de Riccoboni présente un récit absolument différent de celui de Maffei.

De Courville note que l'*Histoire* « voulait être d'abord un hommage à ce théâtre littéraire » et, en même temps, démontrer la continuité de la comédie latine à l'italienne, « sans en avouer la contradiction ». Mais selon de Courville l'ouvrage est surtout celle de la commedia dell'arte et, par conséquent, il déprécie les autres parties du livre qu'il

18 considère comme inutiles et « fastidieuses⁴ ». En effet, l'*Histoire du théâtre italien* est composée de quatre ou cinq parties, c'est-à-dire : une *Histoire du théâtre italien*, un long *Catalogue des Tragédies et Comédies Italiennes* imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, une *Dissertation sur la tragédie moderne*, dix-sept illustrations de costumes et masques anciens et modernes et, dans beaucoup d'exemplaires, un poème théorique en italien intitulé *Dell'arte rappresentativa*. Il s'agit donc d'une sorte de recueil de plusieurs écrits liés par un fil rouge historique et critique. Selon l'avis de Sarah Di Bella, Riccoboni, dans les années 1720, commence à concevoir la construction d'un texte théorique consacré au théâtre italien. Il se serait tourné vers l'écriture historique grâce aux échanges avec l'érudit Muratori et le magistrat Gueullette⁵.

Je crois plutôt que Riccoboni s'engage dans l'historiographie poussé par un sentiment de rivalité envers le marquis Maffei. Il s'agit d'un processus qui date de son arrivée à Paris comme l'atteste la très importante Préface à sa comédie *Le Libéral malgré lui* publiée dans une édition bilingue en 1716⁶. En se libérant de la condition

² *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723), dans Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, éd. Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 15-59. Voir l'« Introduzione. Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo », p. XI-XLVI.

³ *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du Théâtre Italien écrite par M. Riccoboni, dit Lelio*, Paris, Pissot, 1728, p. 7. Cet écrit de l'abbé Desfontaines est le début de la querelle avec Riccoboni, accusé d'avoir dénigré le théâtre français et le grand acteur Michel Baron; pour se défendre Riccoboni écrit le second tome de l'*Histoire du théâtre italien* en 1731.

⁴ Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, t. III, *La Leçon* (1732-1753), Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 138.

⁵ Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.

⁶ Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France »,

de soumission par rapport à la haute culture littéraire, Riccoboni entre en compétition directe avec le récit historiographique de Maffei qui avait dans sa narration éliminé son nom et son rôle en se limitant à écrire seulement de « la Compagnia di bravi Comici ch’è poi stata chiamata a Parigi » (« la Compagnie des bons comédiens qui étaient alors appelés à Paris » et que « il Capo di essa si portò da certa persona, pregandola istantaneamente di volerlo assistere e di volergli dar da recitare qualche cosa di suo gusto » (« le Chef de celle-ci se rendit auprès d’une certaine personne, la suppliant immédiatement de l’assister et de lui donner quelque chose à réciter à son goût »)⁷. Selon ce récit, le mérite de la tentative de réforme théâtrale sur la scène vénitienne serait revenu à Maffei. Riccoboni répond avec *l’Histoire du théâtre italien*, cinq ans plus tard, pour affirmer son propre rôle.

Le lien avec Maffei est un fait connu par les chercheurs qui ont étudié Riccoboni, mais aucun n’a souligné que l’*Istoria del teatro e difesa di esso* de Maffei avait constitué le substrat intentionnel de la construction de tout le livre de Riccoboni. En effet, personne n’a relevé que la réponse (ou réaction) de Riccoboni se déroule tout au long du livre, dont l’*Histoire du théâtre italien* n’occupe pas plus d’un tiers. L’*Histoire* du comédien Riccoboni vient en contrepoint à celle de l’homme de lettres Maffei, toutefois les deux ouvrages ont plusieurs points en commun. L’*Istoria del teatro e difesa di esso* de Maffei aborde tous les points développés ensuite par Riccoboni non seulement dans l’*Histoire du théâtre italien* mais dans les différentes parties de son livre, y compris dans le titre. Riccoboni construit son histoire non seulement en opposition à Maffei, mais aussi contre le théâtre français, selon une approche critique partagée par toute la République italienne des lettres⁸.

L’*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni (première partie de l’ensemble composite du volume) comporte une dédicace à la reine d’Angleterre, suivie d’une allocution adressée *Au Lecteur* et d’une lettre « À Monsieur de... », un personnage illustre, ni italien, ni français, avec lequel Riccoboni a eu deux conversations portant sur la comédie et sur la *Pratique du théâtre* de l’abbé d’Aubignac. Tout porte à croire qu’il

dans Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *L’Apothéose d’Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l’expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023, p. 103-112.

⁷ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 26. Nous traduisons.

⁸ Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001; Beatrice Alfonzetti, « Primati e pregiudizi nel Settecento: il teatro fra galanterie e lazzi », *Revue des études italiennes*, n° 59, « Rivaux latines. Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne », Frédérique Dubard et Davide Luglio (dir.), *L’Âge d’homme*, 2014, p. 49-57.

s’agit d’un personnage fictif qui permet d’écrire « J’étais hors de moi » à la lecture de la *Pratique* qui ne tient pas compte de l’existence et de la longue durée du théâtre italien, le plus ancien d’Europe.

Comme dans l’*Historia* de Maffei, le début de celle de Riccoboni porte sur l’origine du théâtre. Maffei parle de la poésie théâtrale qui disparaît avec la chute de la civilisation latine pour apparaître en Italie à la fin du XIV^e siècle ; Riccoboni, en revanche, affirme qu’en Italie il y a toujours eu une continuité théâtrale : la comédie des mimes et pantomimes qui remonte aux Latins et qui a été conservée pendant les siècles suivants. À ce sujet, Riccoboni utilise une catégorie théorique très importante, la conjecture, ce qui, selon de Courville, montrerait la faiblesse de son récit historique ; à mon avis, il s’agit plutôt de la démonstration de sa culture, nourrie de la fréquentation, entre autres, de l’abbé Antonio Conti, philosophe et homme de lettres, qui théorise le point de vue 20 et l’hypothèse. S’il n’y a aucun document qui témoigne de l’état du théâtre jusqu’à Charlemagne, l’analyse des costumes des anciens mimes, comparés à celui d’Arlequin, permet d’avancer l’hypothèse que les spectacles joués sur les places publiques par les mimes pendant le Carnaval dérivent d’un type particulier de comédie latine qui existait parallèlement à la comédie régulière.

On comprend que le schéma historiographique de Riccoboni veut soutenir, à travers les catégories de la descendance et de la mémoire orale, l’origine latine du jeu à l’impromptu, une ancienne pratique qui n’a jamais été abandonnée⁹ ; mais aussi que les comédiens italiens ont toujours joué des tragédies et des comédies régulières en même temps que les canevas de la comédie à l’impromptu, en suivant la méthode de la variété. Cette pratique reflète clairement son propre parcours de comédien.

Tandis que tous les deux, Maffei et Riccoboni, soulignent l’antériorité du théâtre italien régulier qui naît au XVI^e siècle, avant le français, ils divergent sur les causes du déclin italien. Maffei en voit la raison dans la diffusion du mauvais goût des Espagnols et dans la naissance de l’opéra et de la comédie à l’impromptu ; Riccoboni parle plutôt des tragi-comédies espagnoles et du divorce entre les comédiens et les gens de lettres qui n’ont plus donné leurs tragédies aux comédiens professionnels. Par ailleurs, Riccoboni loue l’habileté de ces derniers tandis que dans son *Histoire*, Maffei occulte les comédiens, à l’exception de ceux de la troupe de Riccoboni, qu’il ne nomme pas, car ils ont incarné la tentative de réforme théâtrale de Maffei lui-même. De son côté, Riccoboni limite à quelques années, dix au maximum, la période de la décadence du

9 L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien* (1730), réimpression anastatique, Torino, Bottega d’Erasmo, 1968, p. 31.

théâtre italien et trace une ligne de continuité entre quelques comédiens réformateurs, comme Pietro Cotta, et lui-même¹⁰.

Pour démontrer la renaissance de la tragédie italienne au XVI^e siècle, Maffei prend l'exemple de la *Sofonisba* de Trissino écrite et représentée à Rome plusieurs années avant la tragédie de Jodelle et, afin de convaincre que cette tragédie n'a pas été un fait unique, il cite la *Dramaturgia* de Leone Allacci (1666)¹¹. Cette simple mention donne l'occasion à Riccoboni de reproduire le catalogue d'Allacci des tragédies et des comédies imprimées dans un même but : démontrer l'existence de nombreuses pièces régulières du théâtre italien qui était considéré par les étrangers, et surtout par les Français, comme un mélange désordonné de bouffonneries et de farces. Le long catalogue est ainsi précédé par un *Avertissement au Lecteur* où Riccoboni est très clair :

On ne trouvera dans ce Catalogue aucune des représentations sacrées qui ont précédé en Italie la bonne Tragédie, et la bonne Comédie [...] ; hors l'*Aminta del Tasso* et le *Pastor fido del Guarini*, je n'y ai pas mis non plus toutes les autres Pastorales, qui sont venues après ces deux là, parce qu'elles étoient inutiles à mon intention ; si j'avois voulu y mettre le *Pastorali*, le *Boschereccie*, et le *Piscatorie* que nous avons, j'aurois fait un petit volume de mon seul Catalogue : j'n'avois besoin que des Tragédies et des Comédies¹².

Il est intéressant de souligner que le catalogue est publié par Riccoboni avec quelques commentaires : les « listes fastidieuses », selon de Courville, sont en réalité des documents fondamentaux qui contribuent à la construction de l'histoire du théâtre riccobonienne, de même que les gravures des costumes et des masques, qui permettent une comparaison entre les masques anciens et les modernes. Je donne quelques exemples concernant la liste par ordre alphabétique des tragédies et des comédies car le classement témoigne de la hiérarchie des genres théâtraux propre à la pensée de Riccoboni. Ce dernier cite, par exemple, *Le Gemelle Capuane* de Ceba, une pièce qu'il a trouvée et remise à Maffei ; les tragédies du père Scammaca qui seraient beaucoup plus nombreuses s'il avait pu les signer ; la *Calandria* de Bibiena, comédie qui a été écrite selon Riccoboni avant que son auteur ne devienne cardinal. Il s'attarde aussi sur la traduction de l'*Œdipe* de Orsatto Giustiniani joué l'année même de son impression (1585) au théâtre Olympique de Vicence, où Riccoboni l'avait mise en scène en 1710

¹⁰ Voir chapitre VII : « De la Decadence de la Comedie Italienne telle qu'elle fut depuis 1600. Des tentatives que l'on a faites pour la relever. Introduction de la Tragedie sur la Scène », *ibid.*, p. 70-80.

¹¹ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 19.

¹² L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, éd. cit., p. 91-92.

avec Maffei¹³. De cette manière, Riccoboni donne aussi beaucoup d'informations sur le jeu théâtral pour valoriser ce théâtre de la Renaissance et focalise son attention sur la *Sofonisba*, première tragédie régulière de l'époque moderne, mais aussi premier essai de mise en scène en collaboration avec Maffei. Il énumère trois fables pastorales : le *Pastor fido* de Guarini, la *Filli di Sciro* de Bonarelli et l'*Aminta* de Tasso, chef-d'œuvre très connu. À propos de la comédie, il consacre Ruzante comme l'auteur qui a créé le langage et le caractère d'Arlequin, de Pantalon et de tous les autres masques. En outre, il attire l'attention sur les comédies du comédien Cecchini qui a eu le mérite de ne pas imiter les mœurs latines qui ne conviennent plus aux modernes. Il aborde aussi l'un de ses sujets favoris : le rapport entre Molière et les Italiens, au centre de son futur ouvrage, les *Observations sur la comédie et le génie de Molière*¹⁴ :

22

Plus de cent ans avant que Molière parût on jouoit sur notre Théâtre le *Docteur Baschetone*, où l'on trouve le caractere, les actions et les principaux discours de *Tartuffe*. Il ne paroît point que l'Italie ait puise cette Pièce dans aucunes sources étrangeres. La scène de la *Cassette* étoit sur notre Théâtre avant que l'*Avare* parût sur celui de France. Lorsque je viens à Paris et que je donnai la Pièce *d'Arlequin et Lelio valets dans la même Maison*, où se trouve cette scène, un de mes amis me reprocha d'avoir donné au Public une copie de Molière, bien inferieure à l'Original [...]. Je detrompai mon Ami et je lui fis voir que Molière l'avoit entierement imitée de nous, qui peut-être en avons pris la première idée dans l'*Aularia* de Plauto. Enfin Molière a pris le sujet de l'*Ecole des Maris* et de *Georges Dandin*, dans deux nouvelles de Boccace¹⁵.

Riccoboni reconnaît la grandeur de Molière, mais cet argument, soutenu aussi dans les *Observations*, est un point en faveur des Italiens, comme il le dira plus tard dans le second volume de l'*Histoire* paru en 1731. D'autres commentaires sont réservés aux comédies de Machiavel, surtout à la *Mandragola*, « toute de l'invention de l'Auteur », mais, selon lui, pas la seule et la meilleure comédie du théâtre italien¹⁶. Ce n'est pas un hasard si son choix de représenter en 1715 une comédie italienne de la Renaissance est tombé sur la *Scolastica* de l'Arioste, auteur qui ne soulève pas de problèmes moraux, comme Machiavel. Riccoboni donne aussi quatre tableaux concernant les poètes tragiques italiens, les comiques, les tragédies et les comédies italiennes du Catalogue.

¹³ Xavier de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [1943], Montreuil, Éditions L'Arche, 1967.

¹⁴ Voir L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et le génie de Molière* (1736), éd. Anna Sansa, site de l'Obvil, 2015, consulté le 5 décembre 2025.

¹⁵ L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, op. cit., p. 137-138.

¹⁶ *Ibid.*, p. 149.

La partie suivante du volume est dédiée à la poétique tragique et est intitulée *Dissertation sur la tragédie moderne*. Elle est précédée par un avis *Au lecteur* où Riccoboni nie de manière rhétorique que son but ait été d'écrire contre la tragédie française. Il est intéressant de souligner que Riccoboni ne pense pas qu'il y ait une séparation entre l'histoire théâtrale et la théorie théâtrale, comme le traduit le titre de son second ouvrage historique *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*¹⁷.

Dans l'*Istoria del teatro e difesa di esso* Maffei anticipe en quatre pages la signification de la *Dissertation sur la tragédie moderne* de Riccoboni :

Non è qui nostra intenzione di defraudare in minima parte gli Autori Francesi della lode che lor giustamente si dee; [...] Ma quanto a torto si venne con ciò a stabilire quell'opinione che regna ancora universalmente, doversi cercare più tosto in Francia che in Italia i componimenti per Teatro migliori!¹⁸

Aucune tragédie française n'aurait reçu les applaudissements obtenus par quelques bonnes tragédies italiennes – Maffei a en tête le triomphe de sa *Mérope* –, lesquelles n'intègrent pas le thème de l'amour dans l'intrigue, à la différence des Français pour lesquels l'intrigue amoureuse est devenue quasi systématique, avec la conséquence de faire paraître ridicules les héros qui parlent le langage d'amour. Riccoboni critique aussi le fait que les personnages anciens sont habillés sans aucune vraisemblance historique, comme des Français contemporains, et que l'usage rime, rend le propos artificiel.

Dans le chapitre VIII de la *Dissertation sur la tragédie moderne*, Riccoboni reprend presque tous les arguments de Maffei ; par contre, il ajoute celui très significatif des unités dont Maffei ne parle absolument pas. Il ne faut pas oublier que Riccoboni avait déjà avancé sa critique des unités dans la *Préface* de 1716, en exprimant un point de vue original dans le discours théâtral de son époque, si l'on considère la poétique classique franco-italienne dominante¹⁹.

¹⁷ Voir L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation (1738)*, éd. Beatrice Alfonzetti, site de l'Obvil, 2020, consulté le 5 décembre 2025.

¹⁸ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p.30. « Il n'est pas dans notre propos ici de dénier aux Auteurs Français les éloges qui leur sont justement dus; [...] Mais l'opinion fausse règne encore universellement selon laquelle les meilleures compositions pour le théâtre doivent être recherchées plutôt en France qu'en Italie ! » (nous traduisons).

¹⁹ Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France », dans *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*, p. 103-112.

Sur cette question, un autre homme de lettres et de théâtre, Jacopo Martello, après son séjour parisien de 1713, écrit l’ouvrage *Della tragedia antica e moderna* en forme de dialogue, publié par l’abbé Conti, le même dédicataire caché de la *Dissertation de la tragédie moderne* de Riccoboni. Il faut, par ailleurs, remarquer que Riccoboni est loué avec Elena Balletti deux fois dans le dialogue de Martello²⁰. En effet, Riccoboni avait joué en Italie l’*Ifigenia in Tauride* et la *Rachele*, deux tragédies que Martello avait écrites pour lui et pour Elena Balletti. Dans son dialogue, Martello met en question l’imitation des Anciens et des unités de lieu et de temps, selon une approche que Houdar de la Motte, un habitué de la Comédie-Italienne, partagera ensuite²¹. Toutefois, il faut reconnaître que Riccoboni procède à une analyse détaillée des tragédies françaises, comme personne ne l’avait fait auparavant.

Les aspects historiographiques plus remarquables de la *Dissertation sur la tragédie moderne* de Riccoboni sont sûrement les suivants. Dans le premier chapitre, la considération que la tragédie grecque aurait eu deux buts : corriger des passions et conseiller le pouvoir (le Sénat ou le Prince) ; cet aspect politique de la tragédie ne serait donc pas un héritage des Latins (« sans avoir aucune vue politique²² ») ; l’affirmation de l’existence et de la beauté de la tragédie italienne ancienne, dès la *Sofonisba* de Trissino à l’*Aristodemo* de Dottori, et de la moderne (les tragédies de Gravina, Martello, Maffei et le *César* de l’abbé Conti). Les autres chapitres sont dédiés à la tragédie française (la fille aînée des Latins) qui devrait être réformée, surtout en éliminant le personnage du confident et l’amour, une thématique introduite dans la tragédie « pour rendre ce Spectacle plus convenable à la Cour²³ ». Mais les aspects les plus intéressants concernent l’analyse de quelques tragédies pour prouver que les Français n’ont pas toujours respecté les unités de lieu (Corneille dans *Cinna*) et de temps (*Horaces* du même Corneille). Riccoboni souligne qu’il est rare de trouver le respect de l’unité d’action dans la tragédie française où elle « est très-souvent une énigme que les Auteurs même ne pourroint pas nous développer²⁴ ». Et il fait l’exemple de l’*Andromaque* de

²⁰ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1714), éd. Valentina Gallo, site de l’Obvil, 2018, consulté le 5 décembre 2025. La deuxième session est consacrée au discours sur les unités.

²¹ Antoine Houdar de la Motte, *Les Œuvres de théâtre. Avec plusieurs discours sur la tragédie*, Paris, Depuis, 1730. Il écrit dans le « Discours préliminaire » à propos des règles des unités : « il me semble qu’on [les] a jugées jusqu’ici trop fondamentales », p. 15.

²² L. Riccoboni, « Dissertation sur la tragédie moderne », dans *Histoire du théâtre italien*, *op. cit.*, p. 251.

²³ *Ibid.*, p. 268.

²⁴ *Ibid.*, p. 296.

Racine, considéré pour *Athalie* comme l'auteur tragique parfait et indiqué comme « le meilleur modèle, qu'on puisse proposer pour le style²⁵ ».

Les reproches à la tragédie française ne s'arrêtent pas là : elle manquerait de vraisemblance, car les caractères ne tiennent pas compte de la nation des héros, qui apparaissent toujours les mêmes, tandis qu'en réalité :

les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les différents caractères des Hommes rendent la même passion différente dans chaque Homme : tous les Hommes peuvent être amoureux ; mais chaque Homme est amoureux à sa façon²⁶.

Riccoboni considère, par ailleurs, que le langage des personnages des tragédies françaises est souvent trop soutenu et donc ne touche pas le cœur, sauf dans les tragédies de Racine dont le style inégalé fait oublier l'excès de maximes dans la bouche de ses personnages.

Enfin, dans le dernier chapitre, Riccoboni fait ressortir, comme Martello et Maffei, le ridicule des comédiens français habillés sans aucun respect de la vraisemblance historique, mais il explique avec intelligence que cette condition, qui fait rire les Italiens, est la conséquence de la modernisation des héros grecs et romains, qui parlent, pensent, agissent comme s'ils étaient les Français d'aujourd'hui. Riccoboni sur ce point est conforme à la pensée des gens de lettres italiens. Et comme il avait terminé l'*Histoire du théâtre italien* avec le souvenir de son parcours avant de partir pour la France, il achève aussi sa *Dissertation* avec les beautés de *Caton*, la tragédie d'Addison qu'il avait traduite, à partir de la traduction française, et jouée en Italie, dans l'espoir qu'elle devienne un modèle pour les auteurs dramatiques italiens.

Sur le point de partir pour l'Angleterre en 1727, Riccoboni souhaite en savoir plus sur le théâtre anglais. Il serait ainsi l'un des premiers ou peut-être le premier historien du théâtre qui évalue très positivement Shakespeare et le théâtre anglais. Pour cette raison, les *Réflexions* seront traduites en anglais et publiées à Londres en 1741²⁷. Cet

²⁵ *Ibid.*, p.311. Ce jugement sur l'*Athalie* et sur Racine comme auteur dramatique parfait est partagé par de nombreux écrivains italiens, en particulier par l'abbé Conti qui avait fréquenté les époux Riccoboni-Balletti à Paris; Elena Balletti adresse deux lettres très critiques à l'abbé Conti, l'une sur la traduction de Jean-Baptiste de Mirabaud de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, l'autre sur le retour de Michel Baron sur la scène française. Voir Michela Zaccaria, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux*, Roma, Bulzoni, 2019.

²⁶ L. Riccoboni, « Dissertation sur la tragédie moderne », dans *Histoire du théâtre italien*, éd. cit., p. 303.

²⁷ *An Historical and critical account of the theatres in Europe..., by the famous Lewis Riccoboni of the Italian Theatre at Paris*, London, Waller and Dodsley, 1741.

ouvrage n'est pas un mélange de curiosités, comme écrit de Courville, mais relève d'une méthode comparative absolument nouvelle et originale²⁸. Un autre trait qui caractérise les *Réflexions* est l'attention vers tous les éléments du théâtre de différents pays : l'édifice théâtral, l'espace scénique, la décoration, les costumes et les façons de jouer des comédiens ; de plus, Riccoboni s'intéresse à tous les genres et les pratiques théâtrales en rapport avec chaque nation : la tragédie, la comédie, l'opéra, la danse, l'impromptu. On peut souligner qu'il y a dans les *Réflexions* une nouvelle approche à l'origine des différents théâtres, dans la mesure où Riccoboni analyse les cérémonies religieuses et les premières formes de théâtre profane et abandonne la perspective classique franco-italienne : une véritable révolution historiographique, mais aussi esthétique et intellectuelle.

26 Le petit poème *Dell'arte rappresentativa* de 1728²⁹, qui porte sur le jeu des comédiens et termine l'ensemble du volume de l'*Histoire du théâtre italien*, révèle encore la rivalité avec le marquis Maffei et en même temps cette relation très étroite avec son ouvrage historiographique que j'ai évoquée. Dans l'*Historia del teatro e difesa di esso*, le dernier aspect dissuté par Maffei est, en fait, le jeu des acteurs. Cette question est abordée d'une manière beaucoup plus complexe par Riccoboni dans *Dell'arte rappresentativa*, même s'il parle surtout de la façon de jouer la tragédie : un fait révélateur. Si on lit Maffei (« Sul Teatro né declamar, né ragionar si dee, ma recitare³⁰ ») et Riccoboni, on se demande en quoi les deux diffèrent et qui a influencé l'autre, car l'*Istoria* de Maffei est publiée après les années de succès en Italie de la collaboration scénique avec Riccoboni. Nous ne saurons jamais qui est redévable à l'autre, mais l'historiographie théâtrale et littéraire canonique a toujours donné la primauté à l'homme de lettres Maffei par rapport au comédien Riccoboni !

Peut-être, mais l'arrivée à Paris avait, enfin, libéré la parole de Riccoboni ; Lelio, le comédien, le plus grand acteur tragique d'Italie, peut s'affirmer aussi comme l'historien du théâtre, l'historien de son théâtre, en se débarrassant de la tutelle vraie ou présumée des hommes des lettres italiens. Cette autonomie de la réflexion poétique et historiographique est peut-être le plus important héritage laissé à son fils François, qui, après avoir quitté la scène, écrit un traité fondamental sur l'acteur, source d'inspiration

²⁸ L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, éd. cit., *Au lecteur (Avis. 2)*.

²⁹ Voir S. Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit., où l'on peut lire le poème en italien avec les variantes de la deuxième édition et sa traduction.

³⁰ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 48.

pour la pensée de Diderot³¹. L'ouvrage de François demanderait une confrontation approfondie avec les écrits théoriques de Luigi, en particulier avec le poème *Dell'arte rappresentativa* et le petit traité *De la déclamation*, afin d'examiner comme chez les comédiens professionnels italiens la transmission ne concerne pas que les lazzi, les canevas et le jeu à l'imromptu, mais aussi la conscience d'un savoir théorique et historique réfléchi³².

BIBLIOGRAPHIE

- ALFONZETTI, Beatrice, « Primati e pregiudizi nel Settecento: il teatro fra galanterie e lazzi », *Revue des études italiennes*, n° 59, « Les “rivales latines”, lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne », dir. Frédérique Dubard et Davide Luglio, 2014, p. 49-57.
- , « Luigi Riccoboni agente segreto a Londra nel 1728 », dans Valentina Gallo-Monica Zanardo (dir.), *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel lungo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2022, p. 23-36.
- , « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France », dans Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023, p. 103-112.
- DE COURVILLE, Xavier, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio, tome III (1732-1753). La Leçon*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.
- , *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [1943], Montreuil, Éditions de l'Arche, 1967.
- DE LUCA, Emanuele, « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Serra, 2015.
- DESFONTAINES, l'abbé, *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du Théâtre Italien écrite par M. Riccoboni, dit Lelio*, Paris, Pissot, 1728.
- DI BELLA, Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- LA MOTTE-HOUVAR, Antoine, *Les Œuvres de théâtre. Avec plusieurs discours sur la tragédie*, Paris, Depuis, 1730.
- MAFFEI, Scipione, *De' teatri antichi e moderni*, éd. Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.
- RICCOBONI, Lewis, *An Historical and critical account of the theatres in Europe..., by the famous Lewis Riccoboni of the Italian Theatre at Paris, London, Waller and Dodsley, 1741*.

³¹ François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon & Giffart, 1750.

³² Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Serra, 2015.

- RICCOBONI, Luigi, *Histoire du théâtre italien* (1730), réimpression anastatique, Torino, Bottega d’Erasmo, 1968.
- , *Observations sur la comédie et le génie de Molière* (1736), éd. Anna Sanza, 2015, [en ligne sur le site de l’Obvil](#).
- , *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation* (1738), éd. Beatrice Alfonzetti, 2020, [en ligne sur le site de l’Obvil](#).
- VIOLA, Corrado, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.
- ZACCARIA, Michela, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell’Arte a Marivaux*, Roma, Bulzoni, 2019.

NOTICE

- 28 Beatrice Alfonzetti, émerite de littérature italienne à Sapienza Université de Rome, est membre de l’Archive du théâtre avant Goldoni, Universidade de Santiago de Compostela, de l’Académie de l’Arcadia, de la Commission pour l’édition nationale *Opera omnia* de Luigi Pirandello, de l’Institut d’études pirandéliennes de Rome. Spécialiste des relations entre théâtre et littérature, elle est l’autrice de *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento* (Mucchi, 1989), *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi* (1787-1795), Angeli, 1994, nouvelle éd. 2013 ; *Congiure. Dal poeta della botte all’eloquente giacobino 1701-1801*, Bulzoni, 2001 ; *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Storia e Letteratura, 2013 ; *Pirandello. L’impossibile finale*, Marsilio, 2017 ; *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, Bulzoni, 2018 ; *Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni, Dell’Orso*, 2020, *Teatralità di Pirandello. Personaggi, attori pubblico* (avec Annamaria Andreoli), Bulzoni, 2025. Elle a publié de nombreux articles sur Riccoboni, Alfieri, Pirandello, Fabrizia Ramondino et d’autres écrivaines.

RÉSUMÉ

L’*Histoire du théâtre italien* (1728) et les *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe* (1738) de Luigi Riccoboni sont les premières histoires du théâtre italien et européen écrites par un acteur. Pour raconter le théâtre italien, Riccoboni utilise le schéma de l’*Historia del teatro e difesa di esso* (1723) de l’érudit Scipione Maffei mais renverse ses thèses, tandis que pour parler de la thèse européenne, il adopte la méthode comparative, en venant à apprécier les théâtres allemand et anglais et en particulier Shakespeare. Parmi les autres innovations importantes, citons l’utilisation de certaines catégories telles que la conjecture et la mémoire orale pour

démontrer l'origine latine du jeu à l'impromptu, et la remise en question des unités et l'importance accordée à l'iconographie théâtrale pour reconstituer l'histoire du théâtre italien.

MOTS-CLÉS

Théâtre italien, théâtre européen, dix-huitième siècle, Luigi Riccoboni

ABSTRACT

The *Histoire du théâtre italien* (1728) and the *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) by Luigi Riccoboni are the first histories of Italian and European theatre written by an actor. To narrate the Italian one, Riccoboni uses the scheme of the *Historia del teatro e difesa di esso* (1723) by the man of letters Scipione Maffei but overturns his theses, while to talk about the European one he adopts the comparative method, coming to appreciate, perhaps first, the German theater, the English theater and in particular Shakespeare. Among the other important innovations is the use of some categories such as conjecture and oral memory to demonstrate the Latin origin of the *jeu à l'impromptu*. And again the questioning of the units and the importance given to theatrical iconography to reconstruct the history of Italian theater.

KEYWORDS

Italian theater, european theater, eighteenth century, Luigi Riccoboni

RACONTER LES ACTEURS ITALIENS :
LES NOTIZIE ISTORICHE DE' COMICI ITALIANI
DE FRANCESCO BARTOLI

Giovanna Sparacello
Université Rennes 2

Édité en deux volumes à Padoue par Conzatti en 1782, *Notizie istoriche de' comici italiani* de Francesco Bartoli propose 472 biographies d'acteurs italiens classées par ordre alphabétique. De ces 472 acteurs, 25 étaient actifs au XVI^e siècle, 77 au XVII^e siècle et 370 au XVIII^e siècle, dont 216 vivants au moment de la parution de l'ouvrage.

31

Avec Luigi Riccoboni, Francesco Bartoli est l'un des premiers auteurs-acteurs professionnels à avoir mis en lumière la scène théâtrale italienne dans un ouvrage historiographique. Ce statut particulier influence son regard et ses choix narratifs.

Ma lecture des *Notizie istoriche* débute par une réflexion sur le contexte dans lequel elles voient le jour et sur les motivations qui amènent l'auteur à en entreprendre la composition. S'intéresser à la structure de l'œuvre et à l'analyse de quelques notices permettra de mettre en lumière quelle image de l'acteur et du théâtre italien y est proposée. Enfin, quelques considérations sur la réception des *Notizie istoriche* du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui interrogeront la place des œuvres historiographiques du passé dans la connaissance du théâtre et de son histoire.

Le portrait que l'écrivain et dramaturge Carlo Gozzi dressait de Francesco Bartoli dans ses *Mémoires inutiles* était peu flatteur :

La Ricci avait un brave homme de mari qui, avant d'être comédien, avait été libraire. De cette activité il avait conservé une sorte de fanatisme littéraire. Il lisait toute la journée et toute la nuit, et il écrivait de gros volumes qu'il voulait faire imprimer en vue, disait-il, de gagner avec certitude beaucoup d'argent, et d'investir ensuite pour lui-même et pour ses héritiers.

Son indéfectible application à l'étude épuisante et stérile l'éloignait des occupations domestiques, dont il laissait la charge et la direction à sa femme, ne demandant rien pour lui-même et ne se souciant aucunement de ses souliers percés, ni de ses bas crottés, peut-être pour se donner l'allure d'un philosophe.

Les fruits de ses innombrables veilles érudites étaient une maigre cadavérique et des crachats de sang qui pouvaient funestement déboucher sur une phtisie, avec le risque de contaminer sa famille.

Sa femme impulsive le tançait férolement sur son obsession littéraire, pernicieuse et stérile, et lui, avec une héroïque supériorité, la plaignait de son ignorance crasse et continuait à se tuer sur la voie de l'érudition¹.

Les piques du dramaturge Carlo Gozzi à l'adresse de Bartoli, mari de son ancienne protégée et maîtresse, Teodora Ricci, ont dans ce cadre le seul mérite de proposer quelques mots-clés utiles pour considérer et parfois reconsidérer l'image qui nous est parvenue de cet auteur.

Je retiendrais le mot *érudition* qui, sans être associé au fanatisme et à la stérilité que lui prêtait Gozzi, a été généralement retenu par la critique sans qu'on en explicite les contours. Il paraît assez aisément d'affirmer que Francesco Bartoli n'a pas le profil typique de l'érudit tel qu'il avait émergé en Italie dans la première moitié du XVIII^e siècle². Religieux à quelques exceptions près, l'érudit italien était doté d'un solide bagage de connaissances lui permettant de se consacrer à l'érudition comme un véritable professionnel. Dans *Parere sul migliore ordinamento della R. Università di Torino* (1718), l'érudit et dramaturge Scipione Maffei exposait les prérequis nécessaires à exercer cet art : « posséder une connaissance approfondie des langues savantes, une parfaite compréhension de la pensée des auteurs, la science de l'Antiquité et une bonne intelligence des œuvres sacrées comme profanes, savoir distinguer les actes authentiques des faux, être bon bibliographe, habile diplomate et paléographe³ ».

L'origine sociale et l'éducation de Bartoli furent modestes. D'après les *Notizie istoriche*, Bartoli naquit en 1745 à Bologne de Severino, boucher, et de Maddalena Boari. Son instruction se limita à la maîtrise de la lecture, de l'écriture et de l'arithmétique. À 11 ans, il fut apprenti dans une boutique d'ébéniste, expérience peu concluante, et

¹ Carlo Gozzi, *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi écrits par lui-même et publiés par humilité*, nouv. trad. d'après l'édition vénitienne de 1797, dir. Françoise Decroisette, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.

² Une réflexion sur la figure de l'érudit à travers les siècles est proposée dans *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli xv-xix)*, dir. Jean Boutier, Fabio Forner, Maria Pia Paoli, Paolo Tinti, Corrado Viola, Bologna, Clueb, 2024.

³ Traduction de Françoise Waquet, *Le Modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Roma, École française de Rome, Palais Farnese, 1989, p. 16-17 (« cognizion intera delle lingue dotte, perfetta intelligenza del sentimento degli scrittori, notizia dell'antichità e vasta erudizione de' monumenti sacra e profana, discernimento degli scritti apocrifi da' sinceri, esperienza bibliotecaria, pratica de' vecchi codici e de' caratteri disusati »).

fit ensuite son entrée dans la librairie des héritiers de l'érudit et typographe Filippo Argelati, éditeur de l'historien Antonio Muratori. L'élargissement des savoirs à un public plus vaste porté par la philosophie des Lumières avait sans doute encouragé l'accès aux domaines de l'érudition d'un nouveau profil d'auteurs et d'amateurs. Le secteur libraire, lieu de jonction entre le travail d'artisanat et le travail intellectuel, s'avéra propice à la naissance d'une vocation littéraire chez le jeune Bartoli, jusque-là voué à l'artisanat⁴.

Comme il le relate dans les *Notizie istoriche*, Bartoli avait découvert l'érudition et la poésie par le biais des fréquentations savantes de la boutique et de l'accès aux éditions appréciées par les érudits : « et je fus saisi d'un amour sans bornes pour la lecture de n'importe quel livre italien qui se présentât à moi, à condition qu'il traitât d'érudition historique et de faculté poétique⁵ ». Le champ sémantique de l'amour est explicitement employé : la passion poétique qui avait jadis animé son père boucher jaillit dans l'esprit de Bartoli. Nous mesurerons sous peu l'importance de cette connotation sentimentale du domaine du littéraire. Il convient ici de souligner que bien que l'érudition de Bartoli soit le fruit d'une démarche non académique, il tissa des liens avec le monde académique surtout dans le domaine des beaux-arts, qu'il privilégia⁶, tout en reconnaissant avec modestie son statut d'« insecte » (*insetto*) face aux « rhinocéros » (*rinoceronti*) et aux « éléphants » (*elefanti*) de la littérature⁷.

La légitimation lui vint de l'Académie Clementina de Bologne, fondée en 1710 pour soutenir les artistes et architectes locaux. Il en fut nommé membre honoraire en 1777, suite à la publication chez l'éditeur vénitien Savioli des deux premiers tomes de son guide d'Italie, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornarono le Chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia* (1776-1777). La mention « *Accademico d'onore clementino* » figure dans le frontispice des *Notizie istoriche de' comici italiani*, devenant un signe de légitimation littéraire.

-
- 4 Des figures mineures de libraires et typographes ont été étudiées davantage dans la perspective de l'histoire du livre que dans celle de l'histoire de l'érudition: voir Simona Inserra (dir.), *Tipografi, librai ed editori minori per la storia del libro*, Milan, Ledizioni, 2021.
- 5 Les passages tirés des *Notizie istoriche* ont été traduits par mes soins. Mon édition de référence est la suivante: Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, éd. Giovanna Sparacello, introduction de Franco Vazzoler, Paris, IRPMF, 2010.
- 6 Ce panel de la production érudite de Bartoli a été étudié par Rosalba Milan, *Francesco Bartoli. Arte e teatro nell'Italia del Settecento*, Rovigo, Minelliana, 1990.
- 7 Lettre à Pietro Brandolesi, Rovigo, 27 juin 1795 (cité par R. Milan, *Francesco Bartoli [...]*, *op. cit.*, p. 131).

De relieur Bartoli devint acteur, d'abord amateur et ensuite professionnel. Il tint des rôles d'amoureux jusqu'en 1782, année de publication des *Notizie* et de son abandon définitif des scènes de théâtre. Il devint libraire à Rovigo, tandis que Teodora Ricci, loin de lui, poursuivait sa carrière théâtrale. Bartoli s'adonna à l'étude du patrimoine artistique de la ville et prit sous son aile de jeunes artistes émergents. Rejoint par sa femme en 1796, il demeura avec elle à Rovigo jusqu'à la mort, survenue en 1806.

Son métier de libraire et d'acteur influence l'érudition de Bartoli, fortement nourrie des notions d'artisanat et de métier où se mêlent savoir théorique et savoir-faire, lectures et expérience directe. Un premier élément de réflexion à ce sujet nous vient de la composition des *Notizie istoriche*, dont les entrées portent sur des acteurs anciens et sur des comédiens contemporains de Bartoli. Les biographies des acteurs anciens permettent de mesurer l'étendue du savoir de Bartoli dans le domaine de

- 34 l' historiographie littéraire et théâtrale mais aussi de la production poétique et apologétique des acteurs eux-mêmes. La collecte minutieuse et la citation de ces sources inscrivent le travail de Bartoli dans le domaine de l'érudition mais, étant donné le statut d'acteur qui est le sien, elles sont aussi pour l'auteur un moyen de se situer au sein d'une tradition théâtrale et de défendre de l'intérieur, à l'aide de figures tutélaires, une vision du théâtre et de l'acteur.

Le choix d'allier historiographie et biographie est nouveau dans la tradition des écrits sur le théâtre mais tout à fait dans l'air du temps si l'on se réfère à l' historiographie littéraire du XVIII^e siècle. Cette alliance permet à Bartoli de faire émerger l'idée de communauté et de faire converger des trajectoires individuelles d'acteurs vers un destin collectif⁸.

La collecte de données sur les acteurs vivants du temps de Bartoli mobilise d'autres réseaux, essentiellement liés à l'oralité. Le *Foglio* que Bartoli avait fait éditer en 1781 pour annoncer le projet des *Notizie istoriche* explicite la visée commerciale de l'entreprise⁹. N'oublions pas les piques de Gozzi au sujet des gains que l'acteur-auteur espérait obtenir de la vente de son ouvrage, ce qui décrédibilisait davantage aux yeux

8 Pierre Musitelli, « Vers une histoire littéraire unitaire. Usages de la biographie en Italie au XVIII^e siècle », dans Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 311-326.

9 *Foglio di Francesco Bartoli comico, il quale diretto agli Amatori del Teatro, e insieme alle Comiche Compagnie italiane, può essere curioso opuscolo per se stesso nell'istante, che serve di prospetto ad un'Opera da pubblicarsi con le stampe, intitolata: Notizie istoriche de' Comici più rinomati italiani, che fiorivano intorno all'anno MDL fino ai giorni nostri*, Piacenza, Stamperia Regio Ducale di Andrea Bellici Salvoni, 1781. Le *Foglio* est édité dans F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, éd. cit., p. 21-31.

de Gozzi le travail érudit de l'acteur. Bartoli invitait les acteurs vivants à lui envoyer les informations nécessaires à compléter son ouvrage. En alliant le travail bibliographique et l'enquête de terrain auprès des artistes contemporains, il s'inscrit dans le sillage de Pellegrino Orlandi, auteur de l'*Abecedario pittorico*¹⁰. Cet ouvrage d'historiographie de l'art était, avec le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Jacques Lacombe¹¹, le modèle déclaré de l'auteur dans la composition de ses *Notizie istoriche*. Comme Giovanna Perini Folesani l'a souligné¹², l'*Abecedario* d'Orlandi était novateur dans le format de ses notices, beaucoup plus essentielles et agiles par rapport à celles qui componaient les *Vite* de Vasari et les ouvrages de ses imitateurs et détracteurs. Il en est de même pour le dictionnaire de Lacombe, tout aussi synthétique dans la conception des notices et cette fois-ci portatif: il était édité in-octavo, alors que l'*Abecedario* ainsi que les *Vite* au format in-quarto.

Bartoli est sensible à la question de l'organisation de la matière et à la facilité d'accès aux informations contenues dans ses œuvres. Le projet originel des *Notizie istoriche* prévoyait que celles-ci apparaissent in-octavo dans un format pouvant contenir des portraits d'acteurs. Malheureusement, les dépenses supplémentaires engendrées par l'auteur et le retard accumulé pour la publication contraignirent Bartoli à éditer son ouvrage dans un format plus petit, in-douze, et sans les gravures des acteurs. Ce choix, certes moins noble, préserve tout de même la praticité de l'ouvrage et en fait un produit voué à être commercialisé à grande échelle.

Cette dimension utilitariste est constamment sublimée par l'évocation de la littérature comme moyen d'élévation de l'esprit. Objet d'amour, les belles-lettres ennoblissent celui qui les aime et donnent une nouvelle dimension à son métier, celui de libraire et surtout celui d'acteur. Le *Foglio* s'ouvre sur ce rappel, ce qui n'en fait pas qu'un simple prospectus publicitaire mais aussi un premier texte de légitimation du métier de l'acteur et de l'œuvre historiographique consacrée aux acteurs :

On pourrait aisément prouver que les acteurs peuvent et doivent être considérés comme des hommes de lettres. Le vrai acteur ne peut exercer de façon convaincante son honorable profession en toutes ses branches, sans avoir tout d'abord appris au moins la grammaire et la rhétorique et sans savoir écrire un tant soit peu en vers. Le théâtre comique demande souvent des raisonnements, des dialogues, des prologues et des

¹⁰ Bologna, Pisarri, 1704.

¹¹ Paris, Vve Estienne et fils et J.-T. Hérissant, 1752. Le dictionnaire fut édité en italien par Remondini à Venise en 1758, puis réimprimé par le même éditeur en 1768 et en 1781.

¹² Giovanna Perini Folesani, s. v. « Orlandi, Pellegrino Antonio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013, consulté le 4 octobre 2023.

congés qui sont le propre du rhétoricien et du poète; et un comédien qui souhaiterait exercer son métier honorablement devrait être capable de produire par lui-même de telles compositions; et en s'exerçant dans un premier temps dans ces petits textes il deviendrait ensuite capable d'écrire une représentation tout entière¹³.

La catégorie d'acteur-auteur-lettré finit par comprendre aussi ceux qui à proprement parler ne manient pas la plume. L'art du jeu lui-même, par le travail d'analyse et de restitution juste qu'il demande, dévoile les qualités intellectuelles de l'acteur:

Même un comédien qui est juste acteur et qui représente son rôle avec la vérité et le naturel imposés par le personnage qu'il doit jouer, qui s'approprie les passions, qui exprime ses sentiments avec clarté, qui sait peindre sur son visage les cheminements intimes de l'âme, qui est doux en aimant, qui se déchaîne lorsqu'il est en colère, qui se montre tranquille dans la persuasion et qui devient grave dans la menace, sera toujours un comédien digne d'admiration et saura susciter les applaudissements de l'intégralité de son auditoire¹⁴.

Il en va de même pour les rôles comiques portés par les masques de la *commedia dell'arte*, admis dans la catégorie des hommes d'esprit du moment où ils allient la vérité et la brièveté:

Même les deux Vieux, et les deux Zanni, qui avec bravoure se font remarquer avec leur masque, sans ennuyer par des scènes trop longues et fastidieuses mais en alliant la brièveté à l'ingénieux, au facétieux et à la vérité de leur caractère particulier peuvent eux

¹³ « Se i Comici possono, o debbono aver luogo fra gli Uomini di Lettere poca fatica ci costerebbe a provarlo. Il vero Comico non può plausibilmente esercitare l'onorata sua Professione in tutte le sue attinenze, senza aver prima imparato per lo meno la Grammatica, e la Rettorica, e senza sapere alcun poco scrivere in Poesia. Il Teatro Comico abbisogna sovmente di Ragionamenti, di Dialoghi, di Prologhi, e di Licenze, cose spettanti al Retorico, e al Poeta; e un Commediante, che desideri di far con onore il suo Mestiere deve essere capace di produrre da se medesimo simili componimenti; ed esercitandosi da principio in queste piccole cose, diviene poi anche idoneo a saper scrivere una intera Rappresentazione », F. Bartoli, *Notizie historiche* [...], éd. cit. (je traduis).

¹⁴ « Anche un Comico, che sia Attore soltanto, e che rappresenti la parte sua con quella verità, e naturalezza necessaria al Personaggio, che prende a sostenere, che s'investa delle passioni, che con chiarezza esprima i suoi sentimenti, che sappia dipingere sul volto gli'interni movimenti dell'animo, che sia dolce amando, che infierisca sdegnato, che si mostri tranquillo persuadendo, che si faccia grave minacciando; saprà sempre un Comico degno d'ammirazione, e saprà attirarsi gli applausi dell'intero Uditorio », *ibid.* (je traduis).

aussi mériter des éloges et ils seront toujours considérés comme des hommes d'esprit au talent extraordinaire¹⁵.

Les maîtres mots de ce dernier quart du XVIII^e siècle qui a connu en Italie la comédie de Carlo Goldoni sont donc vérité, naturel et variété, particulièrement présents dans les articles consacrés aux acteurs contemporains de Bartoli.

Les biographies de Bartoli façonnent un idéal d'acteur appartenant de droit au monde des lettres et de la culture, composant ainsi une histoire du théâtre italien qui acquiert ses lettres de noblesse. Il s'agit d'un idéal constamment mis à l'épreuve par la richesse des profils qui composent le dictionnaire. Les deux lettres de et à Pietro Andolfati éditées par Bartoli dans les *Notizie istoriche* posent la question du risque d'inclure dans l'œuvre les biographies des vivants. Andolfati craint les représailles d'acteurs mécontents d'avoir été exclus ou alors mêlés à des acteurs jugés moins talentueux ; il exprime à ce propos quelque perplexité à l'égard des choix de Bartoli. En lui répondant, l'auteur relate sa tentative de doser les informations et de nuancer les appréciations sur chaque acteur vivant afin de minimiser d'éventuelles erreurs de jugement. D'ailleurs, Bartoli fait ensuite le choix de supprimer le mot *rinomati* initialement prévu dans le titre ; le dictionnaire laisse à la postérité la charge de porter son jugement sur les acteurs.

La réputation des acteurs repose sur les qualités intellectuelles et techniques de ceux-ci mais aussi sur leur carrure morale. Tandis que la sobriété des entrées est l'indice d'une moindre prise de risque de l'auteur concernant les jeunes générations, il n'est pas rare que Bartoli maquille la réalité pour redorer l'image moralement peu reluisante de grands acteurs du passé. Dans l'adresse au lecteur, l'immoralité du théâtre est reléguée à une époque antérieure à l'émergence des acteurs professionnels, peuplée de « mimes effrontés, de charlatans et de bouffons » (« *sfacciati Mimi, di Cerretani, e di Buffoni* »). Cependant, elle se manifeste aussi dans les *Notizie*, tantôt en faisant l'objet d'un retour à l'ordre (Adriano Valerini), tantôt comme voie qui amène à la mort (Giuseppe Pianizza). Lorsque c'est la femme de Bartoli qui fait preuve de légèreté, l'auteur lui lance un appel pathétique pour qu'elle change de vie.

La volonté moralisatrice de l'auteur ne parvient pas à occulter la variété des situations de la vie qui donne parfois aux biographies des allures romanesques. D'après Claudio

¹⁵ « I due Vecchi parimente, e i due Zanni, che con valore faccansi nella propria lor maschera distinguere, senza essere nojosí colle Scene lunghe troppo, e seccanti; ma che sappiano unire la brevità al vero, e loro perculiar carattere ingegnoso, e faceto, possono meritarsi anch'essi non poca lode, e saranno ognora tenuti in pregio d'Uomini spiritosi, e di non ordinario talento », *ibid.* (je traduis).

Mutini, la précarité de la vie d’acteur serait un facteur unifiant les biographies bien plus que l’idéal de grandeur intellectuelle, performative et morale qui est par ailleurs affirmé. C’est aussi en exposant cette précarité que Bartoli arrive à déroger à son idéal et à se montrer solidaire de tous les acteurs qui composent son œuvre, quels que soient leur origine, leur carrière ou leur répertoire¹⁶.

Le choix de proposer des biographies d’acteur ordonnées par ordre alphabétique invite le lecteur à une consultation non linéaire et fragmentaire des *Notizie*. La correspondance que Bartoli entretient avec l’ami et libraire Pietro Brandolese nous apprend que ce format que l’auteur affectionnait était pour lui synonyme de la liberté accordée au lecteur amateur¹⁷.

L’ordre alphabétique permet d’isoler et de mettre en valeur des regroupements familiaux qui se sont passé le témoin d’une génération d’acteurs à l’autre. C’est le cas des Andreini (Francesco, Giovan Battista, Isabella, Lidia e Virginia), tous réunis quasiment à l’ouverture du dictionnaire pour évoquer la première saison du théâtre professionnel. Ces premières générations d’acteurs font l’objet d’une célébration qui relève de la mythification. C’est pourquoi Bartoli soigne tout particulièrement l’image et l’intégrité morale des Andreini ne mentionnant pas le triangle amoureux formé par Giovan Battista, Virginia Rotari (Lidia) et Virginia Ramponi (Florinda) et en décalant la rencontre entre Giovan Battista et Lidia après la mort de Florinda¹⁸.

Dans le sillage de Luigi Riccoboni, Bartoli accorde une place particulière à la dramaturgie en célébrant les acteurs-auteurs mais surtout en soulignant la capacité des acteurs professionnels à se produire dans différents genres théâtraux. Dans la notice consacrée à Vincenza Armani, malgré une adjectivation qui reste vague, Bartoli évoque la large palette expressive que l’actrice maîtrisait :

Elle jouait dans trois styles différents, c’est-à-dire dans le comique, le pastoral et le tragique, en respectant avec tant de justesse l’harmonie de chacun que l’Académie des Intronati de Sienne dit à plusieurs reprises que cette femme réussissait bien mieux en improvisant que les auteurs les plus expérimentés en écrivant. Dans la comédie, sous le nom de Lidia elle était amusante, piquante et subtile, dans la tragédie elle exprimait la gravité du style héroïque en employant des mots choisis, des concepts graves et des

¹⁶ Francesco Saverio Bartoli, *I Comici italiani*, éd. Renato Mutini, introduction de Claudio Mutini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, p. 15.

¹⁷ Voir la lettre à Pietro Brandolese du 28 septembre 1791, dans R. Milan, *Francesco Bartoli [...] , op. cit.*, p. 124.

¹⁸ Voir l’introduction de Franco Vazzoler à F. Bartoli, *Notizie istoriche de’ comici italiani*, éd. cit., p. 10.

sentences morales. Dans les drames pastoraux, qu'elle fut la première à porter sur la scène, elle introduisait des intermèdes merveilleux où elle était tantôt Minerve tantôt Vénus et elle exprimait avec tant d'art la vie et les mœurs des humbles bergères sous le nom de Clori qu'elle amena tous les hommes d'esprit à lui accorder la première place parmi les récitants¹⁹.

De façon subtile émerge dans ces lignes la contribution des acteurs à l'écriture dramatique, question que Bartoli reprend à plusieurs reprises dans les *Notizie istoriche* en redonnant aux acteurs un rôle actif à côté des auteurs. Le sujet était particulièrement sensible au XVIII^e siècle, qui connaissait des tentatives d'auteurs de remiser ou de réactualiser le répertoire de *l'arte*. En abordant la question de la dramaturgie du XVIII^e siècle, Bartoli souligne la contribution de l'acteur de façon explicite en célébrant l'acteur-auteur-réformateur Luigi Riccoboni, mais aussi de façon indirecte en montrant, par bribes et par allusions plus ou moins découvertes, que les réformes de Carlo Goldoni et de Carlo Gozzi dépendaient pour beaucoup des acteurs. Le nom de Goldoni est associé à un grand nom d'acteur *capocomico*, Gerolamo Medebach, présenté comme l'acteur dont l'existence même de Goldoni auteur aurait dépendu :

Puisque c'est seulement grâce à lui que l'Italie peut se flatter d'avoir un excellent poète comique dans le très célèbré Goldoni et de n'avoir pour cette raison à jalouer la France pour son Molière ; grâce à lui une époque considérable dans l'histoire du théâtre italien a démarré²⁰.

Les déclarations de Bartoli trouvent un écho et une confirmation dans la récente étude de Simona Bonomi et Piermario Vescovo consacrée à Medebach et à son

¹⁹ « Recitava essa in tre stili differenti, cioè nel Comico, nel Pastorale, e nel Tragico, osservando il decoro di ciascuno tanto drittamente, che l'Accademia degli Intronati di Siena disse più volte; che questa Donna riusciva assai meglio parlando all'improvviso, che i più consumati Autori scrivendo pensatamente. Nella Commedia, sotto il nome di Lidia era giocosa, mordace, ed arguta. Nella Tragedia sosteneva la gravità dell'Eroico stile usando parole scelte, gravi concetti, e morali Sentenze. Nelle Pastorali da lei prima introdotte in Scena inseriva alcuni favolosi Intermedj, facendo or da Minerva, ed or da Venere; ed esprimeva con tale artifizio la vita e i costumi delle semplici Pastorelle sotto il nome di Clori, che indusse ogni ingegno a concederle il primo onore fra tutti i Recitanti » (je traduis).

²⁰ « Essendo egli poi stato l'unico movente, per cui l'Italia possa pregarsi d'aver sortito anch'essa un Eccellente Poeta Comico nel Celebratissimo Goldoni, non avendo per ciò da invidiare alla Francia il suo Moliere; si viene per lui a stabilire un'epoca considerabile nella storia del nostro Teatro » (je traduis).

association avec Goldoni²¹. Une meilleure connaissance du parcours professionnel de Medebach, de l'histoire de sa troupe et des projets de renouveau du théâtre de Sant'Angelo permettent aujourd'hui de comprendre comment le *capocomico* « transforme un avocat en difficulté en grand dramaturge²² ». Goldoni lui-même, avant que des litiges ne viennent ternir l'image de Médebach dans ses écrits²³, situait le *capocomico* « dans une perspective de coparticipation (presque d'anticipation) de son projet de "réforme de la comédie"²⁴ ».

Franco Vazzoler a mis en évidence les allusions que Bartoli glisse dans sa propre notice autobiographique à propos de la participation de la troupe d'Antonio Sacco à l'entreprise dramatique des *Fiabe* et des drames espagnols de Gozzi²⁵. Il a par ailleurs souligné l'occultation de la part de Bartoli des collaborations de Sacco avec les dramaturges Chiari et Goldoni²⁶. À ce propos, Anna Scannapieco reproche à Bartoli

⁴⁰ sa soumission au point de vue de Gozzi. Non seulement le *Ragionamento ingenuo* constitue une source très exploitée par Bartoli, mais l'auteur partagerait la même logique narrative et rhétorique qui permettait à Gozzi de se mettre en valeur en tant qu'auteur, aux dépens de Sacco et de ses acteurs²⁷.

Les *Notizie istoriche de' comici italiani* ont donné lieu à un phénomène d'émulation qui intéresse surtout le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle et une réception critique qui donne lieu aujourd'hui à un questionnement autour de la légitimité de cette œuvre en tant que source historiographique, comme la question du rapport Bartoli-Gozzi le suggère.

²¹ Simona Bonomi, Piermario Vescovo, « "In due si fanno l'opre famose": il sodalizio Goldoni-Medebach (i) », *Studi goldoniani*, vol. XV, 7, 2018, p. 45-86.

²² « trasforma in un grande drammaturgo un avvocato in difficoltà » (*ibid.*, p. 75).

²³ Bonomi rappelle qu'une réhabilitation de Medebach, à des fins utilitaires, a été proposée par Goldoni dans *L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*, paru dans le septième tome de l'édition Paperini en 1754 (voir *ibid.*, p. 57).

²⁴ « collocandolo in una prospettiva di compartecipazione (quasi anticipazione) al suo progetto di "riforma della commedia" » (*ibid.*, p. 56).

²⁵ Voir l'introduction de Franco Vazzoler à F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, éd. cit., p. 12.

²⁶ *Ibid.*, « Da Truffaldino a capocomico: Antonio Sacchi tra Goldoni Chiari e Gozzi », *Theatralia*, n°8, « Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa », dir. Javier Gutiérrez Carou, 2006, p. 200.

²⁷ Anna Scannapieco, *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 170-171. Pour une critique des *Notizie* en lien avec les comédiens de Carlo Goldoni, voir le commentaire à Carlo Goldoni, *La Dalmatina*, éd. Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2005.

Premier exemple d'œuvre historiographique italienne consacrée à l'acteur, les *Notizie istoriche* seront un modèle pour d'autres auteurs qui reprendront le format du dictionnaire biographique pour corriger, compléter, augmenter le travail de Bartoli. Certains de ces auteurs sont aussi des acteurs : c'est le cas d'Antonio Colomberti, dont le travail de révision des *Notizie*, resté manuscrit, a vu le jour en 2009²⁸. L'acteur Luigi Rasi signe en 1897 un ouvrage de référence avec *I Comici italiani*, où il révise et poursuit le travail de Bartoli en intégrant des documents d'archives. Avant Rasi, l'auteur polygraphe Francesco Regli avait publié chez Dalmazzo, à Turin, le *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860* (1860). Enfin, Nardo Leonelli avait pris la relève avec son *Attori tragici, attori comici* (1940).

Sans doute en raison de ces travaux qui comblaient une demande du public, les *Notizie istoriche* ne furent plus réimprimées jusqu'en 1978, quand l'éditeur Forni de Bologne en proposa une impression anastatische. Celle-ci fut suivie de près d'une petite anthologie publiée par les soins de Renato Mutini en 1979 sous le titre *I Comici italiani*. En 2010, une édition commentée, fruit de l'effort d'une équipe de chercheurs, a vu le jour par mes soins au format numérique. Ces éditions montrent que l'attention des lecteurs se porte sur les *Notizie istoriche* non seulement en tant qu'outils de consultation mais aussi en tant qu'objets de lectures critiques.

Surnommé au début du xx^e siècle par D'Ancona le Plutarque des acteurs italiens²⁹, Bartoli a récolté les éloges inconditionnels des critiques du xix^e siècle et de la première moitié du xx^e siècle³⁰. En 1954, Casella et Tanfani dans l'*Enciclopedia dello Spettacolo* nuancent ce jugement en signalant les nombreuses erreurs de Bartoli mais saluent la courageuse tentative de l'auteur et reconnaissent que les *Notizie istoriche* sont les seules sources d'information pour beaucoup d'acteurs appartenant à l'époque de Bartoli³¹.

²⁸ Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani: cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, éd. Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009.

²⁹ Alessandro D'Ancona, *Viaggiatori e avventurieri* [1943], Firenze, Sansoni, 2^e éd., 1974, p. 109.

³⁰ Pour une typologie détaillée de la critique du xix^e-xxi^e siècle, ainsi que pour plus d'informations sur la vie et le profil d'acteur et de dramaturge de Bartoli, voir Leonardo Spinelli, « Alle origini della storia degli attori. Parte I. Francesco Saverio Bartoli », *Drammaturgia. Nuova serie*, vol. XIII, 3, 2016, p. 195-222, et Franco Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, p. 403-407.

³¹ Alberto Casella et Carla Emilia Tanfani, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. 1, p. 1605.

En 1964, Zapperi met elle aussi l'accent sur l'importance des *Notizie istoriche* dans la connaissance du théâtre italien du XVIII^e siècle³². Les motivations morales de l'auteur n'appartenant plus à notre époque, on y a prêté peu d'attention. On doit à Claudio Mutini une première lecture des *Notizie istoriche* qui met l'accent sur la distorsion opérée sur les données historiographiques par le moralisme de l'auteur, ce qui interroge sur la façon d'aborder le texte en tant que source documentaire. Des études de plus en plus pointues sur les acteurs et leur milieu, comme celles de Vazzoler et de Scannapieco, permettent de déceler dans les *Notizie* des mystifications encore plus fines. Encourageant à ne plus considérer les *Notizie istoriche* comme une bible³³, Scannapieco rappelle l'importance de vérifier les dires de Bartoli par un travail de croisement des sources. Dans son récit, Bartoli suit les motivations qui sont les siennes et que les chercheurs n'ont percées que partiellement.

42 Dans *Le Secret de la commedia dell'arte*³⁴, Mirella Schino reproche à Bartoli et aux acteurs de son époque de ne pas avoir su livrer à la postérité la mémoire de leur théâtre, le rendant inaccessible à jamais :

L'insuffisance de Bartoli face à son argument, son incapacité à le traiter d'une manière pertinente, s'ajoutent à l'insuffisance des dernières générations de la période la plus florissante de la *commedia dell'arte* face à la tâche de conserver et de transmettre leurs propres noms et leurs propres actions, ainsi que celles de leurs pères. L'époque de Bartoli et celles qui suivront seront, elles aussi, contaminées par sa faute, la plus grave pour un écrivain : ruiner un bon argument en sa possession par un mauvais récit.

Ces quelques lignes qui reflètent de façon sans doute provocatrice la frustration du chercheur en quête d'un objet insaisissable interrogent sur la notion d'échec. Ne projetons-nous pas de façon arbitraire nos ambitions et nos attentes sur les auteurs du passé ? L'histoire du théâtre racontée par Bartoli n'est-elle pas avant tout l'histoire de sa vision et de son expérience du théâtre ? Ne serait-elle pas l'une des facettes d'un récit qu'il faut écrire et réécrire collectivement ?

³² Ada Zapperi, s. v. « Bartoli, Francesco Saverio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, [encyclopédie en ligne](#).

³³ A. Scannapieco, *Comici & Poeti*, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, la Casa Uscher, 1982, p. 114 (je cite d'après la traduction française d'Yves Liebert, *Bouffonneries*, 11, 1984).

BIBLIOGRAPHIE

- ARATO, Franco, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002.
- BARTOLI, Francesco Saverio, *I Comici italiani*, éd. Renato Mutini, introduction de Claudio Mutini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976.
- BARTOLI, Francesco, *Notizie istoriche de' comici italiani*, éd. Giovanna Sparacello, introduction de Franco Vazzoler, Paris, IRPMF, 2010.
- BONOMI, Simona, VESCOVO, Piermario « "In due si fanno l'opre famose" : il sodalizio Goldoni-Medebach (I) », *Studi goldonianiani*, t. XV, 7, 2018, p. 45-86.
- CASELLA, Alberto, TANFANI, Carla Emilia, s. v. « Bartoli, Francesco Saverio », *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. 1, p. 1603-1606.
- COLOMBERTI, Antonio, *Dizionario biografico degli attori italiani : cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, éd. Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009.
- D'ANCONA, Alessandro, *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze, Sansoni [1911], 2^e éd., 1974.
- GOLDONI, Carlo, *La Dalmatina*, éd. Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2005.
- GOZZI, Carlo, *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi*, nouvelle traduction d'après l'édition vénitienne de 1797, dir. Françoise Decroisette, Paris, Alain Baudry, 2010.
- INSERRA, Simona (dir.), *Tipografi, librai ed editori minori per la storia del libro*, Milano, Ledizioni, 2021.
- LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, Vve Estienne et J.-T. Hérisson, 1752.
- MILAN, Rosalba, *Francesco Bartoli. Arte e teatro nell'Italia del Settecento*, Rovigo, Minelliana, 1990.
- MUSITELLI, Pierre, « Vers une histoire littéraire unitaire. Usages de la biographie en Italie au XVIII^e siècle », dans Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 311-326.
- ORLANDI, Pellegrino, *Abecedario pittorico*, Bologna, Pisarri, 1704.
- PERINI FOLESANI, Giovanna, s. v. « [Orlandi, Pellegrino Antonio](#) », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013.
- SCANNAPIECO, Anna, *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019.
- SPINELLI, Leonardo, « Alle origini della storia degli attori. Parte I. Francesco Saverio Bartoli », *Drammaturgia. Nuova serie*, t. XIII-III, 2016, p. 195-222.
- TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, la Casa Uscher, 1982.
- TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella, *Le Secret de la commedia dell'arte*, trad. Yves Liebert, *Bouffonneries*, 11, 1984.

VAZZOLER, Franco, « Da Truffaldino a capocomico : Antonio Sacchi tra Goldoni Chiari e Gozzi », *Theatralia*, n° 8, « Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca : da Venezia all’Europa », dir. Javier Gutiérrez Carou, 2006, p. 199-206.

WAQUET, Françoise, *Le Modèle français et l’Italie savante (1660-1750)*, Rome, École française de Rome, Palais Farnese, 1989.

ZAPPERI, Ada, s. v. « [Bartoli, Francesco Saverio](#) », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964.

NOTICE

44

Giovanna Sparacello est maîtresse de conférences en études italiennes à l’Université Rennes 2. Ses recherches portent principalement sur la dramaturgie italienne et l’histoire du théâtre italien des XVIII^e et XIX^e siècles. Parmi ses publications, Carlo Antonio Veronese, *Théâtre*, édition établie et présentée par Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, 2006 ; Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de’ comici italiani*, éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, 2010 ; Carlo Goldoni, *La finta ammalata*, éd. Giovanna Sparacello, Venezia, Marsilio, 2024.

RÉSUMÉ

Édité en deux volumes à Padoue par Conzatti en 1782, *Notizie istoriche de’ comici italiani* de Francesco Bartoli propose 472 biographies d’acteurs italiens classées par ordre alphabétique. De ces 472 acteurs, 25 étaient actifs au XVI^e siècle, 77 au XVII^e siècle et 370 au XVIII^e siècle, dont 216 vivants au moment de la parution de l’ouvrage. Avec Luigi Riccoboni, Francesco Bartoli est l’un des premiers auteurs-acteurs professionnels à avoir mis en lumière la scène théâtrale italienne dans un ouvrage historiographique. Ce statut particulier influence son regard et ses choix narratifs. Nous proposons dans cet article une lecture des *Notizie istoriche* à partir d’une réflexion sur le contexte dans lequel cet œuvre voit le jour et sur les motivations qui amènent l’auteur à en entreprendre la composition. Quelques observations sur la structure de l’œuvre et l’analyse de quelques notices permettront de mettre en lumière quelle image de l’acteur et du théâtre italien y est proposée. Enfin, quelques considérations sur la réception des *Notizie istoriche* du XIX^e siècle jusqu’à aujourd’hui interrogeront la place des œuvres historiographiques du passé dans la connaissance du théâtre et de son histoire.

MOTS-CLÉS

Théâtre italien, acteurs italiens, *commedia dell'arte*, réception, auteurs-acteurs, dictionnaire biographique, historiographie théâtrale, XVIII^e siècle

ABSTRACT

Published in two volumes in Padua by Conzatti in 1782, *Notizie istoriche de' comici italiani* by Francesco Bartoli contains 472 biographies of Italian actors, arranged in alphabetical order. Of these 472 actors, 25 were active in the 16th century, 77 in the 17th century, and 370 in the 18th century, 216 of whom were still alive when the work was published. Alongside Luigi Riccoboni, Francesco Bartoli was one of the first professional author-actors to shed light on the Italian theatre scene through a historiographical work. This unique status influenced both his perspective and his narrative choices. In this article, we offer a reading of the *Notizie istoriche* that considers the context in which the work emerged and the motivations that led the author to undertake its composition. A few observations on the structure of the work and an analysis of selected entries will help illuminate the image of the actor and of Italian theatre presented therein. Finally, some reflections on the reception of the *Notizie istoriche* from the nineteenth century to the present will raise questions about the role of historiographical works from the past in shaping our understanding of theatre and its history.

KEYWORDS

Italian theatre, Italian actors, *commedia dell'arte*, reception, author-actors, biographical dictionary, theatrical historiography, 18th century

ALEXANDRE DUMAS, ARTISAN DE LA LÉGENDE ROMANTIQUE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Émilie Gauthier
Sorbonne Université

Dans ses récits autobiographiques, Alexandre Dumas raconte comment, un soir (alors même qu'il n'était qu'un jeune bureaucrate qui n'avait jamais produit d'œuvre littéraire), il est parvenu à se faufiler dans les coulisses de la Comédie-Française pour s'approcher de Talma¹ – l'idole qui, d'après son souvenir, l'aurait poussé à devenir dramaturge sous le patronage de Corneille, Schiller et Shakespeare². Ce souvenir fondateur pour celui qui, plus tard, écrira une quinzaine de pièces pour la Maison de Molière, marque le début d'une série de confidences et d'anecdotes au cours desquelles Alexandre Dumas raconte son parcours dans les coulisses de la Comédie-Française – où transparaît le regard tantôt émerveillé et rieur, tantôt amer et moqueur, du dramaturge. C'est lui qui rapporte aussi comment Mademoiselle Mars, la vedette de la Comédie-Française sous la Restauration³, aurait feint de ne pas reconnaître Victor Hugo lors des répétitions d'*Hernani* pour mieux discuter avec lui la justesse de ses vers⁴.

Voilà le genre de saynètes intimes et prétendument vécues qu'Alexandre Dumas met en scène dans ses *Mémoires* et dans ses *Souvenirs dramatiques*. Dumas mémorialiste a su magnifier et styliser son cheminement dans les chicanes de la Comédie-Française et mettre en récit le parcours belliqueux de « l'école romantique » sur les planches de ce qu'il appelle « le premier théâtre de France⁵ ». Par des dialogues inventés et une mise en récit héroïcomique, il transforme son souvenir en un récit d'aventures.

-
- ¹ Sur l'image de Talma et son aura d'acteur, voir Florence Filippi, *L'Artiste en vedette : François-Joseph Talma (1863-1826)*, thèse de doctorat sous la dir. de Christian Biet, Paris X, 2008.
 - ² Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy, 1863-1884, t. III, p.61-62, sur [Gallica](#).
 - ³ Voir Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
 - ⁴ A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. V, p. 271-282, en ligne sur [Gallica](#).
 - ⁵ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 185, en ligne sur [Gallica](#).

Dumas, racontant sa propre « odyssée⁶ » à la Comédie-Française, dramatise l'entrée de « la nouvelle école » sur les planches du Théâtre-Français. Il ridiculise les classiques et victimise les romantiques pour amplifier leur « bataille » et rendre ainsi le mythe de leur « victoire » encore plus éclatant. À coups de sarcasmes et de gasconnades, Dumas construit une réflexion sur le théâtre de son temps. Il fait de *Léonidas* de Pichat la première grande victoire romantique à la Comédie-Française⁷, et des premières représentations d'*Henri III et sa cour* et d'*Hernani* l'apogée d'un triomphe qui aurait ressuscité la grandeur du Théâtre-Français⁸. Les classiques, ses ennemis, deviennent sous sa plume de cruels adversaires qui usent de leur âge et de leur statut pour écraser les jeunes romantiques.

Grâce à leur verve et à leur efficacité romanesque, les « souvenirs » de théâtre que nous transmet Dumas ont construit l'imaginaire collectif de la période romantique.

48 Certes Dumas n'est pas historien et l'on peut conclure que l'essentiel n'est pas la vérité de son propos, mais la manière dont il donne forme à son récit⁹. Pourtant, il s'amuse à donner des preuves et à copier ses sources pour accréditer ses dires à des moments stratégiques de sa narration. Le mémorialiste cherche « l'événement », l'interprète et tisse les faits pour informer l'histoire du théâtre à l'avantage de « son école ». Il brouille les pistes, sélectionne les preuves, multiplie les trucages. Ces libertés prises avec la vérité des faits n'empêchent pas sa mise en récit d'avoir façonné le souvenir que l'histoire littéraire conserve de la période romantique.

Il s'agira de confronter les écrits autobiographiques de Dumas à une autre voix de l'histoire du théâtre : les archives de la Comédie-Française, qui, en mêlant des documents officiels (registres comptables, registres de comité, registres des feux, décrets et arrêtés officiels) à des correspondances internes (lettres de sociétaires, de dramaturges, de régisseurs, de commissaires), offrent une trace tangible du romantisme théâtral à la Comédie-Française. Sur quelle rhétorique le mensonge dumasien (qu'il soit une omission ou une déformation volontaire du passé, ou qu'il passe par un défaut de mémoire) s'appuie-t-il ? Quelle image caricaturale du romantisme théâtral les « trucs » de la mise en récit dumasienne ont-ils véhiculée ? En quoi les archives de la Comédie-Française invitent-elles à la nuancer ?

⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁸ A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. V, p. 16.

⁹ Voir A. Dumas, *Mes Mémoires*, avant-propos de Pierre Josserand, Paris, Gallimard, 1954, p. 13.

MAGNIFIER LA GUERRE DES NÉOCLASSIQUES CONTRE LES ROMANTIQUES

ROMANTISME ET NÉOCLASSICISME : UN CRITÈRE DE RECEVABILITÉ ?

Sous la plume de Dumas, la guerre opposant classiques et romantiques n'a pas que la scène comme champ de bataille. Les hostilités auraient commencé dès la réception des pièces par le comité de lecture de la Comédie-Française. En moquant le Théâtre-Français à travers un dialogue humoristique, le mémorialiste fait du romantisme un critère de non-recevabilité¹⁰ de sa pièce *Christine*. Le comité, à la lecture de la pièce de Dumas en 1828, n'aurait pas osé recevoir ni refuser sa pièce, ne sachant pas dans quel « mouvement » la catégoriser, au risque de se faire des ennemis dans les deux camps :

J'attendis.

Au bout de dix minutes, Firmin vint me rejoindre.

– Eh bien ? lui demandais-je.

– Eh bien, me dit-il, le comité est bien embarrassé.

– Bon ! et comment ?

– Il ne sait pas si la pièce est classique ou romantique.

– Pourquoi se préoccupe-t-il d'une question de mot ? Est-elle bonne ? Est-elle mauvaise ?

Voilà tout.

– Mais c'est qu'il n'en sait rien non plus.

– Ah diable, cela se complique. La pièce a-t-elle ennuyé le comité ?

– Elle l'a vivement intéressé. [...] Le comité n'ose pas vous recevoir. [...] Il n'ose pas vous refuser non plus.

– Mais enfin, qu'a-t-on décidé ?

– Que l'on demanderait l'avis de M. Picard¹¹.

Cependant, les comités de la Comédie-Française, qui consignent par écrit toutes les pièces reçues ou rejetées, n'emploient jamais l'adjectif *romantique* pour catégoriser le répertoire¹². L'administration de la Comédie-Française ne suit pas des critères

¹⁰ Pour entrer au répertoire de la Comédie-Française, une pièce devait passer devant un comité de lecture qui se chargeait de « recevoir », ou non, la pièce. Après la lecture, la pièce pouvait être « reçue », « reçue à correction » (c'est-à-dire sous réserve de quelques modifications imposées à l'auteur) ou « refusée ».

¹¹ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 194-195.

¹² Voir *Registres*, n° 420 et suivants, « Procès-verbaux des séances », 1828-1832, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

d'appartenance à un mouvement dans la réception de ses pièces. Dumas ajoute que le comité s'en serait remis à l'avis de l'académicien Louis-Benoît Picard pour se dédouaner. Mais Dumas oublie de dire que le comité de lecture de la Comédie-Française, refondé par Taylor en 1825, impose la présence de deux académiciens. Le mémorialiste décrit l'intervention de Picard comme un geste peu habituel de la part de l'administration : or, d'après les archives, il était d'usage que le comité de lecture tienne compte de l'opinion d'un académicien sur les nouveautés présentées au répertoire¹³. La consultation de Picard n'est donc ni un geste extraordinaire, ni un signe d'antiromantisme matois. Cette mise en récit permet donc d'amplifier la mise en scène rocambolesque de l'arrivée des romantiques salle Richelieu et de ridiculiser aussi bien les académiciens garants du bon goût¹⁴ que le fonctionnement du théâtre.

En revanche, le romantisme devient un critère possible de recevabilité¹⁵ au fil du siècle : en 1852, Houssaye refuse une pièce qui serait « une mauvaise tragédie tirant sur le drame, qui n'est ni classique, ni *romantique*, ni intéressante, ni vraiment littéraire¹⁶ ». Dumas, écrivant dix ans après les faits, offre ainsi une vision anachronique des critères de recevabilité des pièces à la Comédie.

« LES COMÉDIENS-FRANÇAIS AVAIENT LA RESSOURCE DE ME DÉGOÛTER¹⁷ » : LE COMPLÔT DES COMÉDIENS CONTRE *CHRISTINE* ?

Christine de Dumas est reçue à correction et non pas à l'unanimité, comme l'affirme le mémorialiste. Dumas raconte toutefois que cette pièce n'aurait pas été jouée à cause de Mademoiselle Mars, qui refusait de dire une vingtaine de vers auxquels le dramaturge tenait particulièrement. Le récit des répétitions de *Christine* met en scène un complot monté par les comédiens contre sa pièce. Mensonge volontaire ici : ce que le mémorialiste ne dit pas, c'est d'abord que l'administration de la Comédie-Française

¹³ Voir dossier Taylor, « Mes idées sur le Théâtre-Français », ARAD 5 Taylor, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

¹⁴ Dumas, en effet, raille Picard. Voir A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁵ Ces critères ne sont pas officiellement édictés dans les décrets et les ordonnances qui régissent l'administration du théâtre. Bien qu'ils soient fluctuants au fil du siècle et qu'ils évoluent au rythme de la politique culturelle de l'institution, on trouve une trace de ces critères dans certains comptes rendus des comités de lecture ou dans les dossiers de personnalité conservés à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

¹⁶ Brouillon d'une lettre d'Arsène Houssaye au directeur des Beaux-Arts relativement à *Julia Donna*, 7 mai 1852, dossier Houssaye, ARAD 14, bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Je souligne.

¹⁷ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 244.

était surchargée de tours de droit¹⁸ en 1829¹⁹ et que la pièce de Dumas n’était pas prioritaire par rapport à celles de Lemercier, d’Halévy et de Brault. Ensuite, la pièce de Brault, portant sur le même sujet que celle de Dumas, avait un tour de droit avant celle de Dumas, et Brault, sachant que Dumas proposait une pièce du même sujet à la Comédie-Française, voulait entrer en compétition avec lui. Brault n’a donc pas cherché à écarter la pièce de Dumas, comme le prouve la lettre qu’il adresse au comité :

Messieurs, Je m’occupais, depuis longtemps, à la connaissance de plusieurs d’entre vous et notamment de MM. Michelot et Desmousseaux, d’une tragédie de *Christine de Suède*, lorsque j’ai appris qu’un ouvrage du même sujet vous a été soumis et que vous l’avez reçu à correction.

Quoique je ne pense pas que la palme littéraire doive être le prix de la course, je me suis hâté ; j’ai fini.

Aujourd’hui que le temps moral nécessaire pour les corrections, que vous avez exigées de mon concurrent, peut être écoulé, je me présente dans la lice. L’intérêt de l’art, celui du public, l’intérêt même de la Comédie, me donnent l’espoir que vous ne me refuserez point le combat, ni les armes égales. Je me présente avec confiance devant des juges tels que vous²⁰.

Enfin, Dumas lui-même a posé des problèmes lors des répétitions en changeant sa distribution. Une lettre d’Albertin (le régisseur du théâtre) à Taylor nous apprend qu’il voulait que la Comédie-Française engage Frédéric Lemaître exclusivement pour sa pièce, comme la Porte Saint-Martin avait engagé Ligier²¹. Mais la démarche était impossible au vu de la situation financière du théâtre et de l’enlisement du comité dans la construction du répertoire²² :

¹⁸ À la Comédie-Française, une pièce peut entrer en répétition par « tour de droit », c’est-à-dire par droit d’ancienneté par rapport à sa date de réception après lecture devant le comité, ou par « tour de faveur », c’est-à-dire quelques jours à quelques mois après la lecture (en ce cas la pièce peut entrer en répétition avant les pièces anciennement reçues mais pas encore répétées).

¹⁹ *Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des comités », bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

²⁰ Lettre de Louis Brault au comité, le 14 avril 1828, dossier Dumas 1, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

²¹ Ligier joua le rôle du doge dans *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, représenté à la Porte Saint-Martin le 30 mai 1829. Voir Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte Saint-Martin, 30 mai 1829 : histoire d’un (très) grand événement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2019.

²² Voir *Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des séances », 1828-1832, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

M. Dumas voulait et maintenant ne veut plus donner à Perrier son rôle de Monaldeschi [...]. Il aurait beaucoup désiré vous voir afin de vous parler et de faire parler par vous aux membres du comité de Frédéric de la Porte Saint-Martin qui, dit-il, est sans engagement. Il voudrait qu'on engage Frédéric comme la Porte Saint-Martin a engagé Ligier pour un nombre de représentations. Ça ferait, dit-il encore, un vacarme épouvantable : tout Paris viendrait voir Frédéric au Français. Cette idée, à mon avis, est aussi gigantesque qu'elle me paraît inexécutable [...]²³.

En somme, la Comédie-Française n'a pas comploté pour évincer *Christine* du répertoire : c'est surtout l'inflexibilité et l'intransigeance de Dumas qui l'ont conduit à retirer sa pièce.

Moquer « l'oligarchie » de la Comédie-Française en mettant en scène un théâtre 52 hutin, victimiser le jeune romantique avalé par un système vétuste, et ridiculiser les académiciens néoclassiques : par l'usage du registre héroïcomique, la mise en récit héroïque l'école romantique. L'odyssée de Dumas à la Comédie-Française passe par un vocabulaire guerrier qui transforme son souvenir en un manifeste. Il dit bien : « marcher sur le corps » des classiques et exciter « les haines avant d'avoir rien fait²⁴ ». Dix ans après les faits, il se met lui-même en scène comme un « réformateur²⁵ » appartenant à une école déjà constituée.

« ALORS COMMENÇA L'ŒUVRE DE TAYLOR²⁶ » : FAIRE DU BARON TAYLOR UN ANTICLASSIQUE

Pour corroborer cette vision duale de l'histoire du théâtre, Dumas décrit Taylor comme un restaurateur de l'art dramatique, ami des « réformateurs²⁷ » romantiques (ce que certes il était) ; mais il le dépeint par contraste en ennemi des classiques (ce qui force le trait). Dans ses *Mémoires*, le mémorialiste décrit le commissaire royal épuisé d'écouter des pièces classiques jusque dans sa baignoire²⁸, piégé comme « un tigre dans une fosse²⁹ ». Puis, dans ses *Souvenirs*, il le décrit comme victime d'une tentative de

²³ Lettre d'Albertin au baron Taylor, 9 juin 1829, 11 h du soir, ARAD 4 Albertin, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

²⁴ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 224.

²⁵ *Ibid.*, p. 209.

²⁶ *Ibid.*, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 209. A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. III, p. 29.

²⁸ A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. V, p. 27 *sq.*

²⁹ A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. 5, p. 27.

« coup d’État » des néoclassiques pour le destituer de ses fonctions. Derrière le ton tantôt humoristique, tantôt pamphlétaire de Dumas se joue un habile tressage de la vérité et du trucage.

D’abord, Taylor n’était pas ennuyé des néoclassiques, comme le sous-entend le mémorialiste. Certes, à la nomination de Taylor comme commissaire royal auprès du Théâtre-Français, les créations au répertoire de la Comédie-Française augmentent de 50 %³⁰, mais non pas au détriment des néoclassiques. Taylor renouvelle le répertoire tragique, avec la mise en scène de *La Princesse des Ursins* de Duval, *Sigismond* de Viennet, *Le Dernier Jour de Tibère* d’Arnault, *La Princesse Aurélie* de Delavigne, ou *Julien dans les Gaules* et *Bélisaire* de Jouy³¹. À la mort de Talma, il a employé de nouveaux acteurs tragiques pour le remplacer. L’un d’eux, Victor, était même prometteur³², mais la plupart des acteurs formés au conservatoire étaient employés par les théâtres des boulevards avant la fin de leur formation ou offraient de pâles débuts³³. Le commissaire royal n’était donc pas un anticlassique et c’est plutôt malgré – et non à cause de – ses efforts que la tragédie néoclassique a décliné sous son administration après la mort de Talma³⁴.

Selon le mémorialiste, les néoclassiques abhorraient la politique culturelle prétendument proromantique du baron Taylor. D’après ses dires, le cheminement au répertoire de *Christine* aurait déclenché une violente remise en cause de ses choix en matière de programmation. Pour tenter d’interférer dans l’essor du romantisme à la Comédie-Française, les néoclassiques auraient rédigé une pétition au moment de la réception de la pièce de Dumas pour l’évincer du répertoire et, du même coup, tenter de destituer le commissaire royal de ses fonctions. La mise en récit de ce geste de résistance

³⁰ Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1901.

³¹ *Registres*, n° 450, « Registre des pièces reçues au répertoire définitivement », 1803-1833, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³² Sur la démission de Victor de la Comédie-Française, voir *Mémoire de Pierre Victor contre M. le Baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre-Français, contenant des considérations sur l'état actuel du Théâtre-Français*, suivi d'une consultation de MM. Mérilhou, Berville, Routhier, Pougoulm et Pierre Grand, Paris, chez Ponthieu et Cie, Galerie du Palais royal, Delaunay et Delaforest, 1827, IV 4CF HP1827, bibliothèque-musée de la Comédie-Française, et le *Registre*, n° 419, « Procès-verbaux des séances », 1824-1828, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³³ Voir dossier Taylor, ARAD 4, « Note à consulter sur le but et les moyens du Théâtre et sur la restauration et le rétablissement de l'école dramatique, par Michelot, pensionnaire du Roi, sociétaire du Théâtre-Français et membre du conservatoire », bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³⁴ Voir Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, SUP, 2015.

au romantisme vise Dumas et Taylor (tous deux victimes des « cruelles persécutions » des signataires) et amplifie l'animosité des classiques pour les romantiques³⁵. Or, cette pétition existe encore aux archives de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française : on la retrouve, datée de 1829 et signée d'Arnault, Jouy, Étienne, Lemercier, Delrieu, Delaville, Viennet et Leroy³⁶. Pourtant, en étudiant le document, on constate que les arguments des protestataires diffèrent de ceux présentés par Alexandre Dumas dans sa narration³⁷. D'abord, la pétition n'attaque pas *Christine*. Les classiques s'en prennent avant tout aux sociétaires de la Comédie-Française : ils les accusent en particulier d'écartier Mademoiselles Duchesnois et Lafon de la scène, au détriment de leurs œuvres. Ensuite, ils reprochent à la direction de ruiner la Comédie-Française par un investissement massif dans les décosations nouvelles et les costumes. La pièce de Dumas et le nom de Taylor n'apparaissent pas dans cette archive : s'il y a bien eu un geste de protestation contre la politique culturelle de la Comédie-Française en 1829, ce n'est ni Dumas ni *Christine* qui en sont à l'origine. En déformant le contenu de la pétition dans sa mise en récit, l'autobiographe se présente comme le déclencheur de la haine des classiques pour Taylor et radicalise leur opposition aux romantiques.

LES ROMANTIQUES : SAUVEURS FINANCIERS DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE ?

Après le ton satirique, la rhétorique du mensonge dumasien passe par la provocation. Dans ses *Souvenirs dramatiques*, Dumas truque les chiffres pour affirmer qu'*Henri III et sa cour* (1829) et *Hernani* (1830) auraient à eux seuls dégagé en recettes le double de la subvention que le gouvernement alloue annuellement à la Comédie-Française. Il conclut que « les hérésies littéraires³⁸ » ont sauvé le théâtre de la banqueroute, comme elles le sauveront encore sous le ministère de Thiers en 1836. Or, les registres des recettes montrent que toutes les représentations d'*Henri III* et d'*Hernani* n'ont pas rapporté 420 000 francs, mais plutôt 254 000 francs bruts, ce qui ne correspond pas tout à fait au double de la subvention annuelle³⁹ – qui était de 200 000 francs. Dumas

³⁵ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 396.

³⁶ Lettre d'Arnault, Jouy, Etienne, Delrieu, Viennet, Leroy, Delaville à Charles X, dite « pétition des classiques pour protester contre l'entrée des romantiques au répertoire », 3 AG 1829 1, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 59.

³⁹ *Registres*, n° 253, « Recettes journalières », 1829-1830, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

le savait, puisque les recettes du théâtre étaient régulièrement rendues publiques dans la presse et que les droits d'auteur pouvaient le renseigner sur le produit des recettes. Ce mensonge passe par une provocation : Dumas invite son lecteur, non pas à consulter directement les recettes d'*Hernani* et d'*Henri III*, mais à faire un calcul différent qui se contenterait de prouver la lucrativité d'une pièce romantique par rapport à une pièce néoclassique, se gardant bien de parler des recettes des pièces de Scribe ou de Casimir Delavigne, ou même du *Bourgeois gentilhomme*⁴⁰.

Mélant provocation et raisonnement logique, la rhétorique du mensonge dumasien parvient à nous convaincre que le romantisme théâtral a sauvé la Comédie-Française de la faillite par de fortes recettes. Or, il n'en est rien, puisque jusqu'en 1848, le gouvernement et les directeurs successifs de la Comédie réfléchissent à une possible liquidation et à une réforme de la Société face à son lourd endettement⁴¹. Déjà, en 1831, Mademoiselle Mars l'écrivait à Marceline Valmore : « la guerre des classiques et des romantiques ne nous sauve pas⁴² ».

LE CAS DE LA MISE EN RÉPÉTITION D'ANTONY EN 1830

Comme Mademoiselle Mars aurait comploté contre *Christine*, de même le mémorialiste affirme que la comédienne aurait sciemment gâché le rôle d'Adèle dans *Antony* en « [le] ramenant aux proportions d'un rôle d'Alexandre Duval ou de Scribe, de *La Fille d'honneur* ou de *Valérie*⁴³ ». Il accuse également le comité de la Comédie-Française d'avoir reçu *Antony* par considération⁴⁴ et en raison du faible coût que la

⁴⁰ Mademoiselle Mars attire le public dans *Le Mariage d'argent* (1829) et dans *Valérie* (1822) de Scribe. *Le Bourgeois gentilhomme* est une pièce en vogue sous la Restauration, au même titre que *Tartuffe*. Ces deux pièces de Molière rapportent deux mille francs environ par soirée. *L'École des vieillards* de Casimir Delavigne rapporte en moyenne plus de deux mille francs par soir en 1828. Voir *Registres*, n° R251, R252 et R253, « Recettes journalières », bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁴¹ Voir dossier Buloz, ARAD 10, « Rapport à Monsieur le secrétaire d'État au département de l'Intérieur, Paris, 15 novembre 1845 », bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁴² Lettre de Mademoiselle Mars à Marceline Valmore, février 1831, dossier Mars, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁴³ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 245.

⁴⁴ Lorsqu'une pièce ne présente pas suffisamment de qualités, le comité de lecture peut tout de même la faire entrer au répertoire si l'auteur a vu un certain nombre de ses pièces représentées avec succès au Théâtre-Français. La mise à l'étude de la pièce reçue « par considération » est alors retardée jusqu'à ce qu'elle tombe dans les oubliettes du répertoire. Il s'agit là d'une coutume officieuse qui n'est pas fixée par les arrêtés et les ordonnances qui régissent le théâtre.

pièce engendrait⁴⁵. Dumas ajoute que les comédiens comptaient sur la censure pour empêcher sa pièce⁴⁶.

Ce qui est vrai, c'est que le comité avait coutume, en 1830, de recevoir des pièces par considération, mais uniquement envers des auteurs anciens ayant fait leurs preuves pendant plusieurs années ; ensuite, la pièce ne coûte que cent francs à mettre en scène et les comités nous apprennent que la Comédie-Française arrête en 1829 une interdiction de dépense en matière de décos, par crainte d'une faillite quasi imminente⁴⁷.

Ce qui est faux, en revanche, c'est que les comédiens ne comptaient pas sur la censure pour empêcher la mise à l'étude de la pièce. Au contraire, la pièce reçue le 16 juin 1830 est, par un tour de faveur accordé le 19 juin 1830, arrêtée pour une mise en répétition⁴⁸ au plus tard le 15 octobre 1830⁴⁹. Enfin Mademoiselle Mars n'a pas expressément mal joué le rôle d'Adèle par malveillance, comme le sous-entend Dumas. Dans une lettre de 56 février 1831 à Marceline Valmore, elle réfléchit sur le jeu et l'attitude des Comédiens-Français face à l'esthétique romantique : elle reconnaît que les comédiens peinent à « assouplir leur talent à une matière plus jeune et à une déclamation moins ampoulée » et elle accuse ses camarades de recevoir à l'unanimité⁵⁰ des pièces romantiques que, pourtant, ils décrient auprès du public la veille des premières pour ne pas admettre « la faiblesse de leur talent⁵¹ ». Les archives montrent qu'en effet le jeu des comédiens se prête mal aux drames romantiques⁵² ; mais il n'est pas question de malveillance de la part de Mademoiselle Mars. En revanche Bouchet, lui, a bien refusé son rôle en plein milieu des répétitions malgré les sanctions qu'il encourrait⁵³.

45 A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. cit., p. 245.

46 *Ibid.*, p. 246.

47 *Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des comités », 21 avril 1829, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

48 Dans les registres de comité, la « mise en répétition » ou « mise à l'étude » désigne la date à partir de laquelle une pièce devra entrer en répétitions. Cette date est fixée par le comité d'administration.

49 *Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des comités », 1829-1832, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

50 La réception d'une pièce au comité de lecture est en effet soumise au vote. Une pièce peut ainsi être reçue à l'unanimité, voire « par acclamations » des membres du comité de lecture.

51 Lettre de Mademoiselle Mars à Dumas, janvier 1841, à propos de la distribution de Mademoiselle de Belle-Isle, dossier Mars, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

52 Voir, par exemple, le témoignage des *Notes sur les représentations du Théâtre-Français*, ms. 25 000, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

53 *Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des comités », 7 janvier 1831, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

« JE VOUS GRONDERAI DE LA COQUETTERIE PRESQUE FOLLE QUE VOUS ME SUPPOSEZ⁵⁴ » : DUMAS ET MADEMOISELLE MARS

Le portrait de Mademoiselle Mars que peint Dumas allégorise à lui seul le mélange d’admiration et de répulsion qu’il éprouve pour la Comédie-Française. La Mademoiselle Mars des années 1830 est décrite par le mémorialiste comme une actrice orgueilleuse. Sa coquetterie et la tradition de son jeu d’actrice la pousseraient, pendant les répétitions, à donner des « petits coups d’aiguille qui sont des coups de poignard au cœur⁵⁵ » pour les auteurs romantiques. Talentueuse, rusée et égocentrique⁵⁶, la Mademoiselle Mars des années 1840 conserve les mêmes traits dans les *Souvenirs* du dramaturge. Par un dialogue humoristique, l’autobiographe met en scène le stratagème que Mademoiselle Mars aurait monté en fin de carrière pour donner l’illusion de ne pas vouloir du rôle de Mademoiselle de Belle-Isle. Dumas explique qu’elle se savait trop vieille pour le rôle-titre mais que, voulant à tout prix l’incarner et rester dans son emploi, elle aurait secrètement demandé à Dumas de feindre de le lui imposer. Si l’on en croit le mémorialiste, Mademoiselle de Belle-Isle aurait été distribuée d’un commun accord, et ensuite volontairement mis en scène comme une difficulté pour sauver l’honneur de l’actrice⁵⁷.

Dans une lettre de janvier 1841, l’actrice avoue en effet préférer le rôle de Mademoiselle de Belle-Isle à celui de Mademoiselle de Prie, qui pourtant convenait mieux à son âge. Mademoiselle Mars rappelle à l’auteur qu’elle n’a accepté le rôle de la jeune coquette que pour satisfaire ses insistances. Elle écrit qu’elle sait qu’elle va être affublée de ridicule et qu’elle n’est pas la femme de ce rôle. La lettre de janvier 1841 montre que l’actrice a accepté le rôle offert par Dumas par amitié pour l’auteur qui lui demande de le jouer, par goût aussi pour le rôle principal et parce qu’elle avait commandé un rôle de coquette. Elle regrette toutefois les clabauderies qui vont entacher la fin de sa carrière mais salue malgré tout le « brillant esprit⁵⁸ » de l’auteur. Le dialogue inventé par le mémorialiste, quant à lui, met en scène une actrice attachée plus que

⁵⁴ Lettre de Mademoiselle Mars à Alexandre Dumas, 11 janvier 1841, dossier Mars, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁵⁵ A. Dumas, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. III, p. 270.

⁵⁶ D’après le portrait qu’en offre Dumas dans ses *Mémoires* et ses *Souvenirs dramatiques*.

⁵⁷ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, *éd. cit.*, p. 201.

⁵⁸ Lettre de Mademoiselle Mars à Alexandre Dumas, 11 janvier 1841, dossier Mars, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

tout aux rôles-titres et au carcan de son emploi⁵⁹. Il peint donc un théâtre à l'esthétique immobile puisqu'enfermé dans ses traditions et dans le piège de ses convenances.

Dumas nous avait prévenus : « moi, je suis en dehors, vif, débordant, railleur, oublier du mal, quelquefois du bien⁶⁰ ». Cette définition de son caractère rend compte de sa plume d'autobiographe. Vivacité des dialogues, traits d'esprit, provocation, désinvolture : la mise en récit des *Mémoires* et des *Souvenirs dramatiques* fait de Dumas un « empoigneur⁶¹ ». Il théâtralise un manifeste en action et construit le souvenir collectif de la victoire des romantiques sur l'esthétique et le fonctionnement prétendument sclérosés du Théâtre-Français. Toutefois, les archives de la Comédie-Française attestent que l'institution n'est pas hostile à la diffusion de l'esthétique romantique. Les frais de mise en scène, les tours de faveur, l'engagement d'acteurs

- 58 pensionnaires et l'enrichissement du répertoire dans la première moitié du XIX^e siècle montrent que, si la Comédie-Française est certes une scène de conservation, elle n'en n'est pas moins aussi une scène d'innovation. Le récit de « l'odyssée⁶² » de Dumas dans les coulisses de la scène subventionnée dramatise et polarise l'histoire du romantisme théâtral. En tressant humour, registre épique et métaphores guerrières et animales, le mémorialiste cristallise l'opposition classique/romantique en héroïsant son école et construit une version romantique de l'histoire⁶³ de la Comédie-Française qu'une étude des registres du théâtre invite à nuancer. Certes, les romantiques racontent avec autant de véhémence que de nostalgie leur conquête de la salle Richelieu⁶⁴. Mais les registres, quant à eux, démontrent qu'à bien des égards la Comédie-Française n'a été, au fil de la période romantique, ni révolutionnée ni révolutionnaire.

59 Sur les rapports entre vedettariat et emplois, voir Apolline Ponthieux, *L'Évolution de la grille des emplois à la Comédie-Française (1799-1913)*, thèse de doctorat en préparation sous la direction de Florence Naugrette et Jean-Claude Yon, Sorbonne Université.

60 A. Dumas, *Mes Mémoires*, op. cit., t. V, p. 271.

61 Expression qu'emploie Dumas pour décrire le jeu de Lockroy dans ses *Souvenirs dramatiques*, op. cit., p. 280.

62 A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, op. cit., p. 185.

63 Voir Stéphane Zékiian, « Sommes-nous sortis du xix^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », *Cahiers d'études germaniques*, 65, 2013, p. 33-46.

64 Voir, entre autres, Théophile Gautier, *Histoire du romantisme* [1874] suivi de *Quarante portraits romantiques*, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 et Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les Contemplations*, éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Gallimard, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

- Dossier ALBERTIN, ARAD 4 Albertin, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier BULOZ, ARAD 10 Buloz, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier DUMAS 1, ARA Dumas 1, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier DUMAS 2, ARA Dumas 2, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier HOUSSAYE, ARAD 14 Houssaye, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier MARS, ARC Mars, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Dossier TAYLOR, ARAD 5 Taylor, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- DUMAS, Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy, t. III, IV, V, 1863-1884.
- , *Souvenirs dramatiques*, éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- FILIPPI, Florence, HARVEY, Sara et MARCHAND, Sophie (dir.), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- FILIPPI, Florence, *L'Artiste en vedette : François-Joseph Talma (1863-1826)*, thèse de doctorat sous la dir. de Christian Biet, Paris X-Nanterre, 2008.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme* suivi de *Quarante portraits romantiques*, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, 2011.
- HUGO, Victor, *Les Contemplations*, éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Gallimard, 2001.
- HUGO, Adèle, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Albin Michel, 1936.
- JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon-Nourrit, 1901.
- LEDDA, Sylvain (dir.), *Alexandre Dumas*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2020.
- , *Alexandre Dumas*, Paris, Gallimard, 2014.
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MELAI, Maurizio, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, SUP, 2015.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- PIVA, Franco, *Marino Faliero à la Porte Saint-Martin, 30 mai 1829 : histoire d'un (très) grand événement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- Protestation d'Arnault, Jouy, Etienne, Lemercier, Delrieu, Delaville, Viennet, Leroy contre l'avènement des romantiques au Théâtre-Français, adressée au Roi Charles X*, 3AG 1829 1, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 419, « Procès-verbaux des séances », 1824-1828, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

- Registres*, n° 420, « Procès-verbaux des séances », 1828-1832, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 421, « Procès-verbaux des séances », 1832-1844, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 251, « Recettes journalières », 1825-1826, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 252, « Recettes journalières », 1827-1828, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 253, « Recettes journalières », 1829-1830, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 254, « Recettes journalières », 1831-1832, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 255, « Recettes journalières », 1833-1834, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- Registres*, n° 450, « Registre des pièces reçues au répertoire définitivement », 1803-1833, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- ROMAN, Myriam et SPIQUEL, Agnès, « *Hernani, récits de bataille* », communication au Groupe Hugo le 16 décembre 2006.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.
- SAMSON, Joseph-Isidore, *Mémoires de Samson*, Paris, Paul Ollendorff, 1882.
- SANJUAN, Agathe et POIRSON, Martial, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- VICTOR, Pierre, *Mémoire de Pierre Victor contre M. le Baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre-Français, contenant des considérations sur l'état actuel du Théâtre-Français*, suivi d'une consultation de MM. Mérilhou, Berville, Routhier, Plougoulm et Pierre Grand, Paris, Ponthieu, Galerie du PalaisRoyal, Delaunay et Delaforest, 1827, IV 4CF HP1827, bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- ZARAGOZA, Georges, *Dramaturgies romantiques*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 1999.
- ZÉKIAN, Stéphane, « Sommes-nous sortis du XIX^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », *Cahiers d'études germaniques*, 65, 2013, p. 33-46.

NOTICE

Émilie Gauthier est docteur en littérature française de Sorbonne Université. Encadrée par Florence Naugrette et Sophie Marchand, sa thèse est consacrée au romantisme théâtral à la Comédie-Française dans la première moitié du XIX^e siècle et étudie les réactions esthétiques et administratives de l'institution au fil de la diffusion de l'esthétique romantique. Depuis 2019, Émilie Gauthier participe au programme des Registres de la Comédie-Française, pour lequel elle étudie et transcrit des documents d'archives conservés à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française (en particulier les registres de comité, de recettes, de dépenses et de feux). Elle a participé à l'élaboration du dictionnaire *Les Mots des registres*.

RÉSUMÉ

Dumas mémorialiste a su magnifier sa fortune dramatique. La plume véhemente qui anime ses *Mémoires* puis ses *Souvenirs dramatiques* redonne vie aux décors et aux personnages survoltés de la période romantique. Anecdotes et mises en scène héroï-comiques ont participé à la mythification du romantisme théâtral et de ses batailles légendaires. Cette reconstruction *a posteriori* du cheminement du romantisme à la Comédie-Française implique une part de déformation inhérente aux failles de la mémoire humaine mais aussi une part de mensonge volontaire chez Dumas. Cet article confrontera les écrits de Dumas mémorialiste aux documents qui, conservés à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, offrent une trace du cheminement du romantisme sur les planches du Théâtre-Français. Ces archives éclairent la glorification que fait Dumas de sa *persona* de dramaturge et interrogent l'image d'un romantisme querelleur et révolutionnaire.

MOTS-CLÉS

Autobiographie, Comédie-Française, romantisme, storytelling, mise en scène, schéma narratif

ABSTRACT

Dumas was a memoirist who knew how to magnify his dramatic fortune. The vehement style that animates his *Mémoires* and his *Souvenirs dramatiques* breathes new life into the overexcited sets and characters of the Romantic period: storytelling

build the Romantic ideology and mythologize the theatrical movement and its legendary battles. This reconstruction *a posteriori* of the progress of Romanticism at the Comédie-Française implies a degree of distortion inerrant to the flaws of human memory, but also a degree of deliberate deception on Dumas's part. This article will compare Dumas's memorialist writings with the documents preserved in the Comédie-Française Library-Museum, which offer another way of recounting the progress of Romanticism on the boards of the Maison de Molière. These documents shed light on Dumas' glorification of his playwright *persona*, and nuance the image of a quarrelsome and revolutionary Romanticism.

KEYWORDS

- 62** Autobiography, Comédie-Française, Romanticism, storytelling, staging, plot

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DES THÉÂTRES LYRIQUES PARISIENS ENTRE 1847 ET 1913

Matthieu Cailliez

Université Jean-Monnet – Saint-Étienne

Au XIX^e siècle, l'activité des théâtres lyriques parisiens occupe une place de premier plan à l'échelle européenne. Nombreux sont les compositeurs italiens et allemands, tels Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Wagner, Flotow et Offenbach, qui tentent leur chance dans la capitale française. Attentivement suivie par les critiques musicaux et la presse généraliste ou spécialisée, la vie musicale parisienne suscite un corpus pléthorique d'écrits.

Une catégorie particulière de ces écrits est constituée par les monographies en langue française parues à Paris dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et consacrées à l'histoire des principaux théâtres lyriques parisiens, qu'il s'agisse de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien, du Théâtre-Lyrique ou du Théâtre des Bouffes-Parisiens. L'objet de cet article est de proposer une analyse comparée d'une vingtaine de ces ouvrages publiés par Émile Solié (1847), Castil-Blaze (1855-1856), Louis-Désiré Véron (1860), Albert de Lasalle (1860), Auguste Thurner (1865), Charles Nuitter (1875), Alphonse Royer (1875), Octave Fouque (1881), Georges d'Heylli [Edmond Antoine Poinsot] (1886), Charles Malherbe (1887-1892), Albert Soubies (1887-1913), Arthur Pougin (1891) et Jules Huret (1898). Cette étude interrogera plus précisément les activités professionnelles de ces auteurs, leurs liens éventuels avec l'industrie théâtrale parisienne, la nature de leurs sources et leurs stratégies narratives, ainsi que le choix et la hiérarchie des sujets. Les deux premières parties de cet article consisteront en une présentation comparative des vingt ouvrages du corpus et de leurs auteurs. La troisième partie sera consacrée à l'organisation interne des ouvrages et la quatrième, au passage progressif du musicographe au musicologue.

PRÉSENTATION DU CORPUS

Tableau 1. Synthèse des vingt ouvrages du corpus rangés dans l'ordre chronologique de leur année de parution

Auteur	Titre	Année	Pages	Éditeur
SOLIÉ, Émile	L'Opéra depuis son origine jusqu'à nos jours, 1645-1847	1847	30	Chez Breteau, libraire
SOLIÉ, Émile	Histoire du Théâtre royal de l'Opéra-Comique	1847	29	Chez tous les libraires
SOLIÉ, Émile	Notice sur l'Opéra-National	1847	16	J. Frey
CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph	L'Académie impériale de musique	1855	1039	Castil-Blaze
CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph	L'Opéra Italien de 1548 à 1856	1856	544	Castil-Blaze
VÉRON, Louis-Désiré	Les Théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860	1860	57	Librairie Nouvelle
LASALLE, Albert de	Histoire des Bouffes-Parisiens	1860	124	Librairie Nouvelle
THURNER, Auguste	Les Transformations de l'Opéra-Comique	1865	288	Librairie Castel
NUITTER, Charles	Le Nouvel Opéra	1875	229	Librairie Hachette et Cie
ROYER, Alphonse, GÉRÔME, Jean-Léon	Le Nouvel Opéra	1875	16	Calmann Lévy
FOUQUE, Octave	Histoire du Théâtre-Ventadour – 1829-1879 – Opéra-Comique – Théâtre de la Renaissance – Théâtre-Italien	1881	163	G. Fischbacher
HEYLLI, Georges d'	Histoire anecdotique des Théâtres de Paris. Opéra-Comique	1886	113	Tresse et Stock
SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles	Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique	1887	68	A. Dupret
POUGIN, Arthur	L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801	1891	337	Albert Savine
SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles	Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart. 1840-1860	1892	326	Librairie Marpon et Flammarion
SOUBIES, Albert	Soixante-sept ans à l'Opéra en une page (1826-1893)	1893	32	Librairie Fischbacher
SOUBIES, Albert	Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. 1825-1894	1894	40	Librairie Fischbacher
HURET, Jules	Le Théâtre National de l'Opéra-Comique	1898	64	Société de publications d'art
SOUBIES, Albert	Histoire du Théâtre-Lyrique. 1851-1870	1899	68	Librairie Fischbacher
SOUBIES, Albert	Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913	1913	190	Librairie Fischbacher

Plusieurs critères ou paramètres peuvent être utilisés pour comparer les ouvrages du corpus. L'année de publication a été le premier critère relevé. Huit des vingt ouvrages ont été publiés avant la guerre franco-prussienne de 1870, plus précisément entre 1847 et 1865, c'est-à-dire entre l'inauguration de l'Opéra-National, futur Théâtre-Lyrique, et la création doublement posthume de *L'Africaine*, le dernier grand opéra d'Eugène Scribe et Giacomo Meyerbeer. Les douze autres ouvrages ont paru entre 1875 et 1913,

soit entre l'inauguration de l'Opéra Garnier et la veille de la Première Guerre mondiale. En prenant comme repères les régimes politiques successifs, trois ouvrages (ceux d'Émile Solié) ont été publiés en 1847, à l'extrême fin de la monarchie de Juillet, aucun sous la Deuxième République, cinq ouvrages sous le Second Empire et douze (dont les six ouvrages d'Albert Soubies) sous la Troisième République, de loin la période la plus longue et la plus féconde.

Le deuxième critère de comparaison a été de relever le ou les théâtres auxquels sont dédiés les différents ouvrages. Huit ouvrages sont ainsi consacrés exclusivement à l'Opéra-Comique, cinq à l'Opéra de Paris, deux au Théâtre-Italien, deux à l'Opéra-National ou Théâtre-Lyrique et un au Théâtre des Bouffes-Parisiens. Enfin, deux ouvrages, ceux de Louis-Désiré Véron et d'Octave Fouque, ne se limitent pas à l'étude d'un seul théâtre, mais traitent un ensemble de théâtres parisiens¹. En résumé, l'Opéra-Comique et l'Opéra de Paris, les deux plus anciennes institutions théâtrales parisiennes vouées à la création et à la représentation d'ouvrages lyriques, concentrent de manière préférentielle l'attention des musicographes.

En retenant comme point de comparaison le nom du ou des auteurs de chacun des vingt ouvrages, Albert Soubies apparaît largement en tête avec six ouvrages publiés, dont deux en collaboration avec Charles Malherbe, loin devant Émile Solié (3) et Castil-Blaze (2). Les autres auteurs se contentent chacun d'un seul ouvrage.

Le quatrième critère, l'un des plus simples, a été de considérer la taille de chaque ouvrage. Le nombre de caractères aurait été l'élément de comparaison le plus approprié. Pour des raisons pratiques évidentes, c'est le nombre de pages qui a été retenu ici. Dix des vingt ouvrages, soit la moitié d'entre eux, comptent moins de cent pages, plus précisément entre 16 et 68 pages, et sont ainsi d'une taille relativement modeste. Huit ouvrages un peu plus développés, soit les deux cinquièmes du corpus, comptent entre 113 et 337 pages. Seuls les deux ouvrages de Castil-Blaze sont d'une taille particulièrement importante, avec 544 pages pour l'ouvrage sur le Théâtre-Italien et 1 039 pages pour celui sur l'Opéra de Paris². Ce constat d'ordre purement quantitatif vient conforter le statut singulier de Castil-Blaze, qui est considéré encore aujourd'hui, avec François-Joseph Fétis³, comme l'un des plus importants

¹ Fouque développe l'histoire d'une salle de théâtre (bâtiment) et nom d'un théâtre en particulier (institution).

² Castil-Blaze écrivit aussi une copieuse histoire de l'Opéra-Comique que son décès laissa à l'état de manuscrit. Voir Castil-Blaze, *Histoire de l'Opéra-Comique*, ouvrage présenté par Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie, 2012.

³ Voir Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz/Haute école de musique de Genève, 2013.

musicographes de langue française actifs au XIX^e siècle, bien que ses travaux manquent de rigueur scientifique⁴.

Le cinquième critère de comparaison est la ville de publication. La réponse ici est très rapide : tous les ouvrages du corpus, sans exception, ont été publiés à Paris, la capitale politique, économique et culturelle d'un pays particulièrement centralisé.

Le sixième critère, directement lié au précédent, concerne la maison d'édition. La réponse est ici plus nuancée. La librairie Fischbacher occupe la tête du classement avec cinq ouvrages publiés, quatre d'Albert Soubies et un d'Octave Fouque. Castil-Blaze arrive en deuxième position avec ses deux ouvrages publiés à compte d'auteur, à égalité avec la Librairie nouvelle. Onze maisons d'édition se partagent les ouvrages restants, à raison d'un ouvrage chacune. Par ailleurs, la plupart de ces maisons d'édition sont alors familiarisées avec la publication d'ouvrages sur la musique, en particulier Calmann-Lévy, Castel, Fischbacher, Hachette et Tresse & Stock.

66

La construction d'un nouveau bâtiment, parfois suite à un incendie, ou l'inauguration d'un nouveau théâtre suscitent de manière récurrente la parution d'ouvrages. La *Notice sur l'Opéra-National* (1847) d'Émile Solié est ainsi dédiée à la présentation d'un nouveau théâtre parisien, de ses directeurs, de son répertoire, du bâtiment et du personnel. *Le Nouvel Opéra* est le titre de deux ouvrages publiés en 1875, celui de Charles Nuitter et celui d'Alphonse Royer et Jean-Léon Gérôme, qui proposent une description de l'Opéra Garnier inauguré la même année. *Le Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique* (1887), d'Albert Soubies et Charles Malherbe, retrace l'histoire de l'institution, peu de temps après l'incendie de la deuxième Salle Favart survenu le 25 mai 1887. Pour finir, *Le Théâtre National de l'Opéra-Comique* (1898) de Jules Huret offre une description de la troisième Salle Favart, l'année même de son inauguration.

BIOGRAPHIE DES AUTEURS

La deuxième partie de cet article consiste en la synthèse d'un travail prosopographique dont la liste de notices individuelles des personnes étudiées – les quatorze auteurs des vingt ouvrages du corpus – n'apparaît pas en tant que telle.

4 Louis Bilodeau, « Castil-Blaze, François-Henri-Joseph, dit », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 221.

Tableau 2. État-civil des auteurs rangés dans l'ordre chronologique de leur année de naissance

Nom, Prénom	Naissance	Décès
CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph	1784, Cavaillon [Vaucluse]	1857, Paris
VÉRON, Louis-Désiré	1798, Paris	1863, Paris
SOLIÉ, Émile	1801, Paris	1867, Ancenis [Loire-Atlantique]
ROYER, Alphonse	1803, Paris	1875, Paris
GÉRÔME, Jean-Léon	1824, Vesoul	1904, Paris
NUITTER, Charles	1828, Paris	1899, Paris
LASALLE, Albert de	1833, Le Mans	1886, Paris
THURNER, Auguste	1833, Colmar	1893, Chatou
HEYLLI, Georges d'	1833, Nogent-sur-Seine [Aube]	1902, Neuilly-sur-Seine
POUGIN, Arthur	1834, Châteauroux	1921, Paris
FOUQUE, Octave	1844, Pau	1883, Pau
SOUBIES, Albert	1846, Paris	1918, Paris
MALHERBE, Charles	1853, Paris	1911, Cormeilles [Eure]
HURET, Jules	1863, Boulogne-sur-Mer	1915, Paris

L'état-civil des quatorze auteurs est connu⁵. Six sur quatorze, soit les deux cinquièmes d'entre eux, sont nés à Paris, et neuf sont également morts dans la capitale, auxquels il faut ajouter deux auteurs décédés en région parisienne, à Chatou et à Neuilly-sur-Seine. La surreprésentation des auteurs parisiens s'inscrit ainsi en parallèle du monopole des maisons d'édition parisiennes sur le corpus étudié.

En conclusion de son ouvrage consacré à l'histoire des théâtres parisiens, Louis-Désiré Véron, ancien directeur de l'Opéra de Paris entre 1831 et 1835, résuma en 1860 la variété de ses multiples activités professionnelles à l'aide d'une anaphore :

On remarquait la gaieté de Locke peu de temps avant sa mort : « Il faut vivre tant qu'on vit, répondit-il », Locke est de bon conseil : jusqu'à la fin je vivrai. J'ai fait des projets toute ma vie, et c'est peut-être à ce point de vue qu'elle offre une certaine unité ; j'ai fait le projet de devenir médecin ; j'ai fait le projet de fonder une revue littéraire ; j'ai fait le projet de diriger l'Opéra ; j'ai fait le projet de ressusciter *Le Constitutionnel* ; j'ai fait le projet d'écrire sur la politique ; j'ai fait le projet de publier de six à sept volumes : je ne sais plus trop combien ! et le public le sait encore moins que moi : *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, etc. ; enfin, j'ai fait, en vieillissant, le projet de n'en plus faire, de projets, et me voilà cependant rédigeant pour les théâtres tout un projet que je crois nécessaire, utile,

5 Georges d'Heilly, *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, E. Dentu, 1869, 2^e éd., p. 315 : « Solié (Émile). Journaliste et romancier, né Soulier et qui a modifié son nom, sans doute pour ne pas faire tort à la mémoire du célèbre écrivain qui s'appelait comme lui. » Castil-Blaze est le nom d'usage de François-Henri-Joseph Blaze et Georges d'Heylli, ou d'Heilly, est le pseudonyme d'Edmond Antoine Poinsot.

juste et rationnel ; pour les théâtres qui, quoi qu'on en puisse dire, ont quelque chose de moral, d'enivrant, de poétique ; pour les théâtres qui, malgré quelques mauvais côtés, nous offrent les plus charmants, les plus vifs plaisirs de l'esprit, les plus poignantes, les plus douces émotions du cœur : plaisirs de l'esprit, émotions du cœur, on ne vit que pour ça ! et, comme dit Locke, il faut vivre tant qu'on vit⁶ !

Une comparaison des professions des auteurs de notre corpus montre que le statut d'ancien directeur de théâtre de Véron n'est pas isolé. En effet, Charles Nuitter fut directeur par intérim de l'Opéra-Comique en novembre et décembre 1875, en l'absence de Camille Du Locle ; Alphonse Royer fut successivement directeur du Théâtre de l'Odéon entre 1853 et 1856, directeur de l'Opéra de Paris entre 1856 et 1862, puis inspecteur général des beaux-arts à partir de 1862 ; et Charles Malherbe fut secrétaire général de l'Opéra national lyrique en 1876-1877.

68

Une autre profession récurrente est celle de bibliothécaire ou d'archiviste, un avantage évident pour la rédaction d'ouvrages historiques. Charles Nuitter fut archiviste de l'Opéra de Paris entre 1863 et 1899. Actif à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, Octave Fouque en fut le commis entre 1876 et 1881, puis le sous-bibliothécaire à partir de 1882. Charles Malherbe fut archiviste adjoint de l'Opéra de Paris entre 1895 et 1899, puis archiviste de la même institution entre 1899 et 1910.

D'autres professions récurrentes sont celles de librettistes, de traducteurs de livrets et d'arrangeurs d'opéras, c'est-à-dire des postes clés dans l'industrie du théâtre lyrique. Castil-Blaze traduisit et arrangea une quinzaine d'opéras de Mozart, Beethoven, Weber, Cimarosa, Rossini et Donizetti, en partie pour le Théâtre de l'Odéon, une institution qui obtint entre 1824 et 1828 l'autorisation d'ajouter des opéras-comiques du domaine public, ou empruntés aux répertoires allemand ou italien, aux tragédies et aux comédies. Traducteur de quatorze opéras de Mozart, Weber, Wagner, Cimarosa, Bellini, des frères Federico et Luigi Ricci, et de Verdi, Charles Nuitter écrivit environ soixante livrets et scénarios de ballets, notamment pour Offenbach, Hervé, Lalo, Delibes, Lecocq, Minkus, Guiraud, etc. Alphonse Royer fut non seulement le librettiste de *La Favorite* (1840) de Donizetti, mais aussi le traducteur de quatre opéras italiens de Rossini, Donizetti et Verdi, à savoir *Otello* (1816), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Don Pasquale* (1843) et *I Lombardi alla prima crociata* (1843). Ce dernier ouvrage fut représenté sous le titre *Jérusalem* à l'Opéra de Paris en 1847. Arthur Pougin écrivit le texte de la cantate *Hommage à Boieldieu* (1875) mise en musique par Ambroise Thomas. Charles

6 Louis-Désiré Véron, « Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860 », dans *Paris en 1860*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 146-147.

Malherbe arrangea l'opéra-bouffe *Don Procopio* de Georges Bizet dans le cadre de sa création posthume à l'Opéra de Monte-Carlo en 1906.

Six des quatorze auteurs furent aussi musiciens et compositeurs. Outre des recueils de romances, de la musique de chambre et de la musique religieuse, Castil-Blaze composa l'opéra en quatre actes *Belzébuth ou les Jeux du roi René*, créé à Montpellier en 1842, et l'opéra-comique en un acte *La Colombe*. Pianiste et compositeur, Auguste Thurner fut l'auteur de nombreuses pièces et transcriptions pour le piano, de quelques mélodies et de pièces de musique religieuse. Organiste et compositeur, Octave Fouque étudia la composition dans la classe d'Ambroise Thomas au Conservatoire de Paris, échoua au concours du prix de Rome en 1869 et composa deux opérettes créées à l'Alcazar, *L'Avocat noir* (1874) et *Les Deux Vieux Coqs* (1875). Albert Soubies fut l'élève de Savard, Bazin et Guilmant au Conservatoire de Paris. Violoniste et compositeur, Charles Malherbe fut l'élève d'Adolphe Danhauser, Jules Massenet et André Wormser, et composa la musique de scène *Les Yeux clos*, créée au Théâtre de l'Odéon en 1896. Violoniste formé au Conservatoire de Paris, puis soliste à l'orchestre de l'Opéra-Comique, Arthur Pougin fut chef d'orchestre du Théâtre Beaumarchais en 1855-1856, puis du Théâtre des Folies-Nouvelles entre 1856 et 1859. Considéré comme un compositeur mineur, il est l'auteur de poèmes symphoniques, de mélodies françaises, de pièces pour piano, violon et piano, violon et orchestre, d'une opérette, d'un opéra-comique, etc. Par ailleurs, Émile Solié fut le fils du violoncelliste, baryton et compositeur Jean-Pierre Solié, auteur de nombreux opéras-comiques en un acte, et Georges d'Heylli fut l'époux d'Emma Bascans, une compositrice qui publia diverses œuvres sous son nom de jeune fille et sous le pseudonyme de Frédéric Wald.

À l'exception de Charles Nuitter et de Jean-Léon Gérôme, tous les auteurs furent actifs comme journalistes et critiques musicaux dans plus d'une trentaine de journaux et de périodiques, tels que la *Revue et Gazette musicale de Paris* (5), *Le Ménestrel* (4), *La France musicale* (3), *Le Constitutionnel* (3), la *Revue de Paris* (2), *L'Avenir national* (2), *Le Guide musical* (2), *L'Écho universel* (2), *Le Soir* (2), *L'Événement* (2), *Le Charivari* (2), *Les Nouvelles à la main*, *Le Dimanche : revue de la semaine*, *le Journal des débats*, *le Journal de musique*, *le Magasin pittoresque*, *La République des lettres*, *la Gazette anecdotique*, *la Revue d'art dramatique*, *l'Almanach des spectacles*, *Le Progrès artistique*, *La Revue internationale de musique*, *Le Monde artiste*, *La Chronique musicale*, *L'Écho de Paris*, *Le Figaro*, *le Figaro-Programme*, *L'Art musical*, *Le Théâtre*, *Le Camarade*, *Paris-Magazine*, *Paris illustré*, *Paris-Journal*, *le Journal amusant*, *L'Opinion nationale*, *Le Gaulois*, *Le Moniteur universel*, *La Tribune*, etc. Certains des auteurs jouèrent des rôles de premier plan au sein de ces revues. Émile Solié fut ainsi le rédacteur en chef des périodiques *Les Nouvelles à la main*, puis *Le Dimanche : revue de la semaine*. Fondateur de la *Revue de Paris* en 1829,

Louis-Désiré Véron fut le copropriétaire et le directeur du *Constitutionnel* entre 1838 et 1852. Georges d'Heylli fonda en 1876 la *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, dont il fut le rédacteur en chef jusqu'en 1902. Arthur Pougin fut un temps le directeur de *Paris-Magazine*.

Signe de leur fort ancrage institutionnel, sept des quatorze auteurs furent nommés membres de la Légion d'honneur et deux d'entre eux furent des hommes politiques. Véron, Royer, Poinsot (alias d'Heylli ou d'Heilly) et Huret furent nommés officiers de la Légion d'honneur, respectivement en 1851, 1867, 1894 et 1913. Nuitter et Soubies furent de même nommés chevaliers de la Légion d'honneur, en 1870 et 1893, et le peintre officiel Gérôme, membre de l'Académie des beaux-arts, fut élevé à la dignité de grand officier en 1900⁷. Véron fut élu député de la Seine en 1852 et 1857, sous le Second Empire, et Soubies repréSENTA à partir de 1898 le canton de Beaumont-en-Limagne au conseil général du Tarn-et-Garonne. Les études de droit et le statut d'avocat constituent un autre point commun de quatre auteurs. Castil-Blaze entreprit des études de droit avant de se tourner vers la musique, Nuitter fut avocat à la Cour d'appel de Paris en 1849, Soubies suivit des études de droit et fut avocat, et Malherbe obtint également une licence de droit.

70

ORGANISATION INTERNE DES OUVRAGES

La Restauration consacre non seulement le triomphe éclatant des opéras rossiniens dans toute l'Europe, mais aussi un changement de paradigme : désormais, le compositeur est considéré comme l'auteur principal de l'opéra et le librettiste est relégué à un rôle subalterne⁸. Ce changement apparaît clairement à la lecture du corpus : les histoires de théâtres lyriques publiées à Paris dans la deuxième moitié du XIX^e siècle sont davantage celles des compositeurs que des librettistes. Le plan chronologique est celui que l'on retrouve le plus fréquemment dans l'organisation interne des ouvrages⁹. Les périodes sont généralement intitulées selon des noms de compositeurs et/ou de directions théâtrales. Elles sont délimitées en fonction des changements de régime

⁷ Voir sur le site des Archives nationales (base Léonore).

⁸ Voir Luca Zoppelli, « Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore », dans Paolo Fabbri (dir.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, coll. « Saggi e Fonti », 1994, p. 13-24.

⁹ Dans les cas de Lasalle et Pougin, chaque chapitre est consacré à une année. Voir Albert de Lasalle, *Histoire des Bouffes-Parisiens*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 121-124; Arthur Pougin, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801*, Paris, Albert Savine, 1891, p. 331-337.

politique, de législation des théâtres ou de salle, plus rarement selon des créations d'œuvres remarquables.

Solié, Castil-Blaze et Gérôme privilégièrent les noms de compositeurs pour organiser leurs histoires respectives de l'Opéra de Paris publiées entre 1847 et 1875. Lully, Rameau et Gluck, et à un moindre degré Piccini, Spontini, Rossini et Auber, leur servent de balises communes pour structurer deux siècles d'histoire de l'institution fondée en 1669.

Tableau 3. Table des matières, sommaire ou plan des ouvrages de Solié, Castil-Blaze et Gérôme sur l'Opéra de Paris

Solié (1847)	Castil-Blaze (1855)	Gérôme (1875)
I. Origine		
II. Direction Lulli	I. Cambert, Lulli	I. Lulli et ses imitateurs
III. Les successeurs de Lulli		
IV. Les prédecesseurs de Rameau – Rameau	II. Rameau	II. Rameau et les Italiens
V. Gluck et Piccini	III. Gluck	III. Gluck et Piccini – de Piccini à Spontini
VI. Sacchini – L'Opéra républicain – L'Opéra impérial		IV. De Spontini à Rossini
VII. L'Opéra de 1814 à 1847	IV. Spontini, Weber, Rossini, Auber	V. Rossini – Auber – Meyerbeer – Halévy – les contemporains

Au contraire, le même Solié préfère un plan par salle, théâtre ou direction pour son histoire de l'Opéra-Comique publiée en 1847 :

- Théâtres de la foire.
- Comédie-Italienne. / (Théâtre Favart.)
- Théâtre de Monsieur. / (Théâtre Feydeau.)
- Société du Théâtre Feydeau.
- Directions Ducis ; Ducis et de Saint-Georges ; Singier et C^{ie} ; Lubbert ; Laurent. – Nouvelle société.
- Direction de MM. Crosnier et Cerfbeer.
- Direction de M. Basset.
- Tableau du personnel du Théâtre royal de l'Opéra-Comique au 1^{er} août 1847.

En 1887, Soubies et Malherbe divisent leur *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique* en dix périodes classées dans l'ordre chronologique : avant 1718, 1718-1745, 1745-1762, 1762-1783 [Salle de l'Hôtel de Bourgogne], 1783-1801 [Première Salle Favart], 1801-1824, 1824-1829 [Salle Feydeau], 1829-1832 [Salle Ventadour], 1832-1840 [Salle des Nouveautés], 1840-1887 [Seconde Salle Favart]¹⁰. Publié en 1892,

¹⁰ Albert Soubies, Charles Malherbe, *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, A. Dupret, 1887, p. 68.

le deuxième ouvrage des deux mêmes auteurs consacré au même théâtre est intitulé *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart. 1840-1860*. Le plan est également organisé en dix périodes classées dans l'ordre chronologique. Il développe la dixième partie de l'ouvrage précédent et privilégie, comme celui-ci, les changements de salle ou de direction :

- I. Les stations de l'Opéra-Comique avant 1840.
- II. L'ouverture du nouveau théâtre [...]. 1840.
- III. Le nouveau et l'ancien répertoire [...]. 1841-1843.
- IV. Premier changement de direction [...]. 1843-1845.
- V. La succession de M. Crosnier [...]. 1845-1847.
- VI. Une période critique [...]. 1848.
- VII. La direction de M. Perrin [...]. 1848-1850.
- 72** VIII. La concurrence du Théâtre-Lyrique [...]. 1851-1853.
- IX. Meyerbeer à l'Opéra-Comique [...]. 1851-1856.
- X. Le second ouvrage de Meyerbeer [...]. 1857-1859¹¹.

Les monographies de Soubies consacrées au Théâtre-Lyrique et au Théâtre-Italien reprennent le même principe avec de brèves tables des matières¹². Le sommaire détaillé de l'ouvrage de Véron offre le point de vue original de l'ancien directeur de l'Opéra de Paris. L'accent est mis sur la législation, l'organisation administrative, le public, le transport, les recettes, les subventions théâtrales et la politique :

SOMMAIRE

- Décret de 1806. – Arrêté du ministre de l'intérieur du 25 avril 1807. – 1807 et 1860.
– Le Théâtre-Français, hiérarchiquement placé avant l'Opéra. – Napoléon I^{er} et Cinna. – Les théâtres lyriques. – Les Bouffes parisiens. – Le Gymnase. – Le public français depuis 1806 jusqu'à 1860. – Les gares de Paris à propos des théâtres. – Le suffrage universel siégeant dans nos salles de spectacle. – La facture instrumentale.
– L'exportation des instruments de musique. – Les théâtres de province. – L'Opéra sous le dernier Empire, sous la Restauration, sous Louis-Philippe. – Le rapport de la commission de l'Opéra nommée en 1854, sous Napoléon III. – La caisse de pensions de l'Opéra sous M. de Lauriston, ministre de la Maison du roi. – Rossini et la Révolution de Juillet. – L'Opéra mis en régie. – À quoi et à qui je dois le succès de ma direction.
– Ma retraite volontaire. – Rapport de M. Troplong. – Louis-Philippe et M. Auber

¹¹ Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart. 1840-1860*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, p. 325-326.

¹² Albert Soubies, *Histoire du Théâtre-Lyrique. 1851-1870*, Paris, Fischbacher, 1899, p. 61 ; Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913, p. I.

en 1847. – L'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique, le Théâtre-Italien. – Projet d'organisation administrative pour ces quatre théâtres. – Les petits appontements des artistes d'orchestre et des chœurs, et les subventions théâtrales. – Le Théâtre-Français. – Une préface de Molière. – Comme quoi ma vie offre une certaine unité¹³.

L'ouvrage d'Auguste Thurner sur l'Opéra-Comique présente une table des matières encore plus détaillée qui ne compte pas moins de quatre pages. Chacun des vingt chapitres comporte une quinzaine ou une vingtaine d'entrées non hiérarchisées abordant de nombreux sujets, tels que les compositeurs, les librettistes, les interprètes, les œuvres remarquables, le répertoire, la législation, l'administration, la politique, le public, etc¹⁴. La table des matières de l'ouvrage de Georges d'Heylli sur le même théâtre est beaucoup plus sobre. Elle ne compte que deux parties, à savoir « Histoire de l'Opéra-Comique » et « L'administration et les artistes¹⁵ ». De même, le plan de l'ouvrage de Jules Huret sur l'Opéra-Comique – un ouvrage agrémenté de nombreuses photographies et gravures – ne compte que trois parties : « Le Monument », « Le Programme » et « Quelques Portraits » [dix chanteuses et neuf chanteurs]¹⁶.

Un cas particulier concerne les ouvrages dédiés à l'inauguration d'un nouveau théâtre ou d'une nouvelle salle. Après la citation d'une lettre de l'architecte Charles Garnier et une « Notice historique sur les anciennes salles de l'Opéra (1671-1874) », Nuittier organise son ouvrage intitulé *Le Nouvel Opéra* (1875) selon des critères liés à l'architecture et aux fonctions du bâtiment¹⁷. Il abandonne ainsi l'idée d'un plan chronologique :

- Projets et concours
- Historique de la construction
- Extérieur de l'édifice
- Intérieur de l'édifice
- La salle
- La scène
- Administration

¹³ L.-D. Véron, « Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860 », art. cit., p. 91.

¹⁴ Auguste Thurner, *Les Transformations de l'Opéra-Comique*, Paris, Castel, 1865, p. 285-288.

¹⁵ Georges d'Heylli, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des Théâtres de Paris. Opéra-Comique*, Paris, Tresse et Stock, 1886, p. 113.

¹⁶ Jules Huret, *Le Théâtre national de l'Opéra-Comique*, Paris, Société de publications d'art, 1898.

¹⁷ Charles Nuittier, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1875.

- Archives et bibliothèque [archives, bibliothèque musicale, bibliothèque dramatique]
- Services spéciaux [le gaz, le chauffage et la ventilation, l'électricité, les eaux, l'orgue, les cloches]

Dans son ouvrage éponyme publié également en 1875, Charles Royer se concentre de même sur l'architecture du palais Garnier¹⁸:

- I. L'architecte
- II. Les façades
- III. Les vestibules et l'escalier d'honneur
- IV. La salle
- V. Le foyer
- VI. Les services du théâtre et le foyer de la danse
- VII. Conclusion

74

DU MUSICOGRAPHE AU MUSICOLOGUE¹⁹

La question des sources est primordiale pour tout ouvrage scientifique et force est de constater que les auteurs du corpus procèdent de manière très contrastée en la matière. Les deux monographies de Solié sur l'Opéra de Paris et sur l'Opéra-Comique se distinguent par l'absence de table des matières – qu'il a cependant été possible de reconstituer – et par l'absence de références bibliographiques. Sa *Notice sur l'Opéra-National*, publiée également en 1847, constitue une présentation de ce théâtre avant le début de sa première et unique saison²⁰, ne comporte pas de sommaire, de table des matières ou de partie ou sous-partie du texte, et ne contient qu'une seule référence bibliographique, à savoir celle de son propre ouvrage sur l'Opéra-Comique²¹. En 1860, Albert de Lasalle ne précise pas davantage l'origine de ses informations dans son *Histoire des Bouffes-Parisiens*.

Dans ses ouvrages, Castil-Blaze emploie, selon ses dires, une multitude de sources²². Pourtant, il ne les cite que de manière intermittente et mentionne par exemple l'*Histoire*

¹⁸ Alphonse Royer, Jean-Léon Gérôme, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Calmann Lévy, 1875, p. 2-6.

¹⁹ Voir Jean-Marie Fauquet, « musicologie », dans *Dictionnaire de la musique en France au xix^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 834.

²⁰ Voir Sabine Teulon-Lardic, « Au "Boulevard du Crime". Adolphe Adam et l'Opéra-National (1847-1848) », *Revue musicale de Suisse romande*, mars et juin 2019, vol. 72, 1, p. 24-56, n° 2, p. 20-27.

²¹ Émile Solié, *Notice sur l'Opéra-National*, Paris, J. Frey, 1847, p. 7.

²² Voir Séverine Féron, « Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris: sources et méthodes de l'Académie impériale de musique », *Territoires contemporains*, nouvelle

du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent (1734-1749) des frères Parfaict, *l'Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent (1757)* de Jacques-Bernard Durey de Noinville ou son propre ouvrage intitulé *Molière musicien (1852)*. Dans l'ensemble, l'auteur donne très peu de renseignements sur l'origine de ses informations et se montre négligent vis-à-vis des données factuelles, avec par exemple de nombreuses dates erronées.

La situation change dans le dernier quart du XIX^e siècle. Hormis Albert Soubies, qui publie l'*Almanach des spectacles* entre 1875 et 1915, bénéficie d'informations de première main, fournit de précieux tableaux synthétiques des représentations données par ouvrage dans chaque théâtre, manie un grand nombre de sources d'archives, mais cite peu souvent l'origine de ses renseignements, trois autres auteurs se montrent très précis dans le référencement des sources dans leurs monographies. Charles Nuitter met à profit son activité d'archiviste à l'Opéra de Paris, Octave Fouque ses fonctions à la bibliothèque du Conservatoire de Paris et Arthur Pougin sa connaissance approfondie des principales institutions musicales et des organes de presse. En 1875, Nuitter propose un inventaire long et détaillé du contenu des archives et des deux bibliothèques de l'Opéra de Paris, à savoir la bibliothèque musicale et la bibliothèque dramatique²³. En 1881, Fouque cite à de nombreuses reprises différentes cotes des Archives nationales, mais aussi le *Courrier des théâtres, Le Constitutionnel, l'Histoire anecdotique du théâtre (1856)* de Charles Maurice, l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans (1858)* de Théophile Gautier, etc. De manière étonnante, Charles Malherbe cite peu ses sources dans les deux monographies sur l'Opéra-Comique coécrites avec Albert Soubies²⁴, malgré son poste d'archiviste à l'Opéra de Paris et ses multiples activités liées aux projets d'édition des œuvres complètes de Rameau et de Berlioz. Très apprécié des historiographes du théâtre pour la qualité de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent (1885)*, Arthur Pougin annonce de manière programmatique son degré de rigueur historique dans le titre complet de sa monographie sur l'Opéra-Comique : *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*. Quelle que soit

série, n°8, « [Écrire l'histoire du théâtre. L'historiographie des institutions lyriques françaises \(1780-1914\)](#) », dir. Séverine Féron et Patrick Taïeb, 27 novembre 2017, consulté le 5 décembre 2025.

²³ Ch. Nuitter, *Le Nouvel Opéra, op. cit.*, p. 199-213.

²⁴ Voir A. Soubies, Ch. Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique [1892]*, *op. cit.*, p. IX-X; Cécile Reynaud, « Albert Soubies et Charles Malherbe : contributions à l'histoire de l'Opéra-Comique », *Territoires contemporains*, nouvelle série, n°8, « [Écrire l'histoire du théâtre. L'historiographie des institutions lyriques françaises \(1780-1914\)](#) », dir. Séverine Féron et Patrick Taïeb, 27 novembre 2017.

leur qualité scientifique, aucun des vingt ouvrages du corpus ne propose cependant de bibliographie récapitulative ou d'index en fin de volume.

En conclusion, l'analyse comparative des vingt ouvrages du corpus, consacrés entre 1847 et 1913 à l'histoire des principaux théâtres lyriques parisiens, a révélé une organisation interne qui suit le plus souvent un plan chronologique, structuré par les changements de salle et de direction, les noms des principaux compositeurs et les créations d'œuvres, et a fait apparaître une préférence des auteurs pour l'Opéra-Comique et l'Opéra de Paris. L'étude des biographies des quatorze auteurs atteste qu'ils furent des professionnels chevronnés de la vie musicale et théâtrale parisienne, disposant d'une solide expérience en tant que directeur de théâtre, compositeur, instrumentiste, chef d'orchestre, librettiste, traducteur, arrangeur, critique musical,

76 archiviste, bibliothécaire, homme politique, avocat, etc. Leur point commun le plus évident est leur importante activité de critique musical ou théâtral dans plus d'une trentaine d'organes de la presse parisienne. En outre, sept d'entre eux furent nommés membres de l'ordre national de la Légion d'honneur, ce qui témoigne de leur fort ancrage institutionnel. Leur maniement très inégal des sources traduit une évolution progressive de la qualité scientifique des ouvrages musicographiques et l'émergence latente du champ de la musicologie²⁵. Poursuivie aux XX^e et XXI^e siècles, cette évolution a été illustrée par une abondante production musicologique à l'échelle nationale et internationale, notamment par la publication entre 2020 et 2022 d'une *Histoire de l'opéra français* en trois volumes, un ouvrage de synthèse qui réunit les travaux de près de deux cents auteurs : musicologues, littéraires et philosophes, historiens et spécialistes du théâtre, de la danse et des arts²⁶.

²⁵ Voir Hervé Lacombe, Yves Balmer (dir.), *Revue de musicologie*, t. CIII-CIV, « Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la *Revue de musicologie* », 2017-2018.

²⁶ Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français*, Paris, Fayard, 2020-2022, 3 vol.

BIBLIOGRAPHIE

- BILODEAU, Louis, « Castil-Blaze, François-Henri-Joseph, dit », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 221.
- CAMPOS, Rémy, *François-Joseph Féétis musicographe*, Genève, Droz/Haute École de musique de Genève, 2013.
- CASTIL-BLAZE, *Histoire de l'Opéra-Comique*, ouvrage présenté par Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie, 2012.
- , *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855.
- , *L'Opéra Italien de 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze, 1856.
- FAUQUET, Jean-Marie, s. v. « Musicologie », dans *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 834.
- FÉRON, Séverine, « *Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris : sources et méthodes de l'Académie impériale de musique* », *Territoires contemporains*, nouvelle série, n° 8, « Écrire l'histoire du théâtre. L'historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914) », dir. Séverine Féron et Patrick Taïeb, 27 novembre 2017, consulté le 5 décembre 2025.
- FOUQUE, Octave, *Histoire du Théâtre-Ventadour – 1829-1879 – Opéra-Comique – Théâtre de la Renaissance – Théâtre-Italien*, Paris, G. Fischbacher, 1881.
- HEILLY, Georges d', *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, E. Dentu, 1869, 2^e éd., p. 315.
- , Georges d', *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des Théâtres de Paris. Opéra-Comique*, Paris, Tresse et Stock, 1886.
- HURET, Jean, *Le Théâtre National de l'Opéra-Comique*, Paris, Société de publications d'art, 1898.
- LACOMBE, Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français*, Paris, Fayard, 2020-2022, 3 vol.
- LACOMBE, Hervé, BALMER, Yves (dir.), *Revue de musicologie*, 2017-2018, t. CIII-CIV, *Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*.
- LASALLE, Albert de, *Histoire des Bouffes-Parisiens*, Paris, Librairie nouvelle, 1860.
- NUITTER, Charles, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1875.
- POUGIN, Arthur, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801*, Paris, Albert Savine, 1891.
- REYNAUD, Cécile, « *Albert Soubies et Charles Malherbe : contributions à l'histoire de l'Opéra-Comique* », *Territoires contemporains*, nouvelle série, n° 8, « Écrire l'histoire du théâtre. L'historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914) », dir. Séverine Féron et Patrick Taïeb, 27 novembre 2017.
- ROYER, Alphonse, GÉRÔME, Jean-Léon, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Calmann Lévy, 1875.
- SOLIÉ, Émile, *Histoire du Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, Chez tous les libraires, 1847.
- , *L'Opéra depuis son origine jusqu'à nos jours, 1645-1847*, Paris, Breteau, 1847.
- , *Notice sur l'Opéra-National*, Paris, J. Frey, 1847.

- SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart. 1840-1860*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1892.
- , *Histoire du Théâtre-Lyrique. 1851-1870*, Paris, Librairie Fischbacher, 1899.
- , *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913.
- , *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, A. Dupret, 1887.
- , *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. 1825-1894*, Paris, Librairie Fischbacher, 1894.
- , *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page (1826-1893)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1893.
- TEULON-LARDIC, Sabine, « Au “Boulevard du Crime”. Adolphe Adam et l’Opéra-National (1847-1848) », *Revue musicale de Suisse romande*, mars et juin 2019, vol. 72, 1, p. 24-56, 2, p. 20-27.
- THURNER, Auguste, *Les transformations de l'Opéra-Comique*, Paris, Librairie Castel, 1865.
- VÉRON, Louis-Désiré, « Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860 », dans *Paris en 1860*, Paris, Librairie Nouvelle, 1860.
- 78** ZOPPELLI, Luca, « Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore », dans Paolo Fabbri (dir.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, coll. « Saggi e Fonti », 1994, p. 13-24.

NOTICE

Matthieu Cailliez est maître de conférences sur le poste « Histoire et analyse musicale, du classicisme au post-romantisme » au sein du Département de musicologie de l’Université Jean-Monnet – Saint-Étienne et membre permanent de l’Institut d’histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM : UMR 5317). Docteur des universités de Bonn, Florence et Paris-Sorbonne (codiplomation) dans le cadre de l’école doctorale européenne « Les mythes fondateurs de l’Europe dans la littérature, les arts et la musique », il est l’auteur d’une quarantaine d’articles consacrés à la musique européenne du XIX^e siècle en général et au théâtre lyrique en particulier.

RÉSUMÉ

Au XIX^e siècle, la vie musicale parisienne est attentivement suivie par la presse généraliste ou spécialisée à l’échelle européenne. Une catégorie particulière d’écrits est constituée par les monographies en français consacrées à l’histoire des principaux théâtres lyriques parisiens, tels que l’Opéra, l’Opéra-Comique, le Théâtre-Italien ou le Théâtre-Lyrique. L’objet de cet article est de proposer une analyse comparée d’une vingtaine de ces ouvrages publiés entre 1847 et 1913 par Solié, Castil-Blaze,

Véron, de Lasalle, Thurner, Nuitter, Royer, Fouque, d'Heylli, Malherbe, Soubies, Pougin et Huret. Cette étude interroge les activités professionnelles de ces auteurs, leurs liens avec l'industrie théâtrale, la nature de leurs sources, le choix et la hiérarchie des sujets. Les deux premières parties de cet article consistent en une présentation comparative des vingt ouvrages du corpus et de leurs auteurs. La troisième partie est consacrée à l'organisation interne des ouvrages et la quatrième au passage progressif du musicographe au musicologue.

MOTS-CLÉS

Opéra de Paris, Opéra-Comique, Théâtre-Italien, Bouffes-Parisiens, XIX^e siècle, historiographie, musicographie, musicologie, Castil-Blaze, Albert Soubies

79

ABSTRACT

Nineteenth-century Parisian musical life was closely followed by the press throughout Europe. A particular category of writings were the monographs in French devoted to the history of the main Parisian lyric theatres, such as the Opéra, the Opéra-Comique and the Théâtre-Italien. The aim of this article is to offer a comparative analysis of twenty of these works published between 1847 and 1913 by Solié, Castil-Blaze, Véron, de Lasalle, Thurner, Nuitter, Royer, Fouque, d'Heylli, Malherbe, Soubies, Pougin and Huret. This study examines the professional activities of these authors, their links with the theatre industry, the nature of their sources, and the choice and hierarchy of subjects. The first two parts of this article consist of a comparative presentation of the twenty works in the corpus and their authors. The third part is devoted to the internal organisation of the works and the fourth to the gradual transition from musicographer to musicologist.

KEYWORDS

Paris Opera, Opéra-Comique, Théâtre-Italien, Bouffes-Parisiens, nineteenth century, historiography, musicography, musicology, Castil-Blaze, Albert Soubies

GASTON BATY, HISTORIEN DU THÉÂTRE OU COMMENT LÉGITIMER LA MISE EN SCÈNE EN ÉCRIVANT UNE AUTRE HISTOIRE DU THÉÂTRE

Pierre Causse
Université Rennes 2

Costume trois-pièces, cravate, cheveux brossés en arrière, il se tient assis à son bureau encombré, l'encrier devant lui, le téléphone à portée de main. Écrit-il ou signe-t-il un contrat ? Il prend la pose en tous les cas, le sourire un peu crispé, et la légende du journal égrène ses qualités : « Gaston Baty, directeur du théâtre Montparnasse, metteur en scène si subtil et si artiste, a écrit avec René Chavance une remarquable *Vie de l'art théâtral*¹. » La photographie publiée dans *L'Européen* du 11 novembre 1932 introduit à l'originalité de Baty dans le paysage théâtral français de l'entre-deux-guerres : lorsque ses confrères du Cartel – Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff – apparaissent à la une des journaux, c'est en tant que comédien, dans le costume du spectacle du jour. Baty est le seul des quatre à n'être pas également acteur ; ainsi peut-il poser en patron ou en écrivain, et, surtout, disposer d'un temps derrière lequel les trois autres couraient, qui lui permet d'approfondir des questions historiques, s'illustrant comme le metteur en scène français de la période qui a le plus publié de textes consacrés à l'histoire du théâtre.

UN METTEUR EN SCÈNE HISTORIEN

Les publications historiques rythment en effet la carrière de Baty. En 1926, son manifeste esthétique *Le Masque et l'Encensoir* se fonde sur une lecture personnelle du théâtre médiéval². Deux ans plus tard, il justifie son choix de monter une version brève d'*Hamlet* en publiant l'essai *Visage de Shakespeare*, synthèse des études sur le théâtre élisabéthain, et point de vue original sur l'existence de différentes versions du texte. Ce travail culmine avec la publication de *Vie de l'art théâtral* en 1932, en

-
- ¹ Légende de la photographie illustrant l'article de Pierre Audiat, « *Vie de l'art théâtral* », *L'Européen*, 11 novembre 1932, dans Recueil factice d'articles de presse sur *Vie de l'art théâtral*, BnF, Arts du spectacle, 8-RT-19.
 - ² Les premières versions des textes qui composent *Le Masque et l'Encensoir* sont publiées entre 1917 et 1921 ; pour le détail, voir la bibliographie des études et articles de Gaston Baty publiée dans la *Revue d'histoire du théâtre*, 17, 1953, p. 89.

collaboration avec René Chavance. À la fin des années 1940, des échanges de lettres avec Léon Chancerel témoignent de son intérêt pour la jeune *Revue d'histoire du théâtre*³. Il y publie deux articles consacrés à l'histoire des marionnettes⁴, à nouveau avec René Chavance, extraits de l'ouvrage en préparation qui paraîtra finalement de manière posthume dans la collection « *Que sais-je ?* » des Presses universitaires de France : *Histoire des marionnettes* (1959). Les livres et les publications s'accumulent, dans le souci d'accompagner son activité scénique, alors considérée d'avant-garde, d'un regard sur le passé.

Mais à quoi sert l'histoire, ou, à tout le moins, de poser en historien pour un metteur en scène ? La lecture des ouvrages et leur mise en contexte permettent de comprendre que ce travail ne vise pas seulement à satisfaire la curiosité personnelle de Baty, mais touche directement à la détermination de sa propre position artistique et est engagé dans le débat théâtral de son temps.

Les ouvrages de Baty construisent en effet un contre-récit : ils rompent avec l'histoire du théâtre réduite à celle du genre dramatique et promeuvent une histoire des spectacles au sens large, geste novateur dans cette période d'entre-deux-guerres. Ce contre-récit participe d'un mouvement de légitimation du metteur en scène, dans un contexte où celui-ci, et plus précisément son *autorité* sur le spectacle, apparaît encore comme une nouveauté aux yeux d'une partie de la critique, et reste controversé. Baty est d'ailleurs au centre de cette polémique, car il est régulièrement accusé de choisir des textes faibles pour mieux affirmer son pouvoir, ou d'imposer une vision trop personnelle des classiques qu'il monte à partir de la fin des années 1920⁵.

En analysant trois publications majeures de Baty, il s'agira ici d'identifier les modèles historiographiques sur lesquels il se fonde, réunis par une ambition d'explication totalisante du mouvement de l'histoire du théâtre. Sous-tendus par le projet de légitimer le travail du metteur en scène, ils mobilisent deux arguments qui se complètent. Le premier est celui de la consubstantialité du théâtre accompli et de la mise en scène – qui a toujours existé, mais a été dévalorisée par une vision tronquée car textocentré du théâtre ; elle sera réhabilitée par la revalorisation de formes spectaculaires et d'époques

-
- 3 Lettres de Léon Chancerel à Gaston Baty, BnF, Arts du spectacle, fonds Baty, 4-COL-285 (409).
- 4 Gaston Baty et René Chavance, « Naissance de la marionnette » et « Les Marionnettes allemandes et le *Puppenspiel de Faust* », *Revue d'histoire du théâtre*, respectivement n° 3, 1948, p. 151-155 et n° 8, 1950, p. 432-438.
- 5 Voir les reproches adressés par Copeau à la mise en scène du *Malade imaginaire* par Baty, dans l'article « Le théâtre moderne et l'interprétation des chefs-d'œuvre » [1929], repris dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 12, 2014, p. 68-72.

minorées. Le second argument affirme la mutation du rôle de la mise en scène au début du XX^e siècle : l'image de l'homme a changé, et il faut donc aux artistes de théâtre recourir à une palette plus large pour rendre compte de l'inscription de l'humain dans un univers complexe, dont le texte dramatique ne saurait rendre compte seul. À travers ces modèles, Baty cherche ainsi un équilibre entre continuité et rupture pour mettre en avant la nécessité de la mise en scène, dont le rôle devrait désormais être accentué.

LE MASQUE ET L'ENCENSOIR, OU LA SUCCESSION D'UN ÂGE D'OR MÉDIÉVAL ET D'UNE DÉCADENCE HUMANISTE

L'essai *Le Masque et l'Encensoir*, sous-titré *Introduction à une esthétique du théâtre*, se donne un double cadre, national et catholique, nettement affirmé. Loin de l'image répandue d'une Église adverse du théâtre, il affirme que le « théâtre moderne » est « enfanté⁶ » par l'Église, thèse d'où découle une valorisation du théâtre médiéval, et en particulier du genre du mystère. L'enjeu est de taille tant la période est généralement considérée comme un âge sombre pour l'art dramatique, contrastant avec la splendeur du siècle classique. Pour illustrer le mépris dans lequel sont alors généralement considérés les mystères, il suffira peut-être de relever un passage de l'*Histoire générale illustrée du théâtre* de Lucien Dubech : « leur valeur littéraire et dramatique paraît mince ou nulle. C'est un reproche grave, et même essentiel » ; le sympathisant de l'Action française allant jusqu'à conclure qu'« en tant que théâtre, les mystères [sic] sont une régression⁷ ».

En prenant la défense du genre, Baty propose une méthode de lecture empathique qui accorde toute leur place aux dimensions scéniques et sensibles : « l'erreur capitale des critiques est de rendre leur sentence comme s'ils n'avaient devant eux qu'un texte poétique », or, « pour être juste, il faut moins lire le livre qu'imaginer la représentation⁸ ». Pour ce faire, Baty use d'une écriture très narrative, qui entre dans la paraphrase des mystères et ne s'encombre pas de notes ni de références. S'il se fonde sur les publications récentes de Gustave Cohen sur le théâtre médiéval⁹, il prend de la

6 Gaston Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, Paris, Bloud & Gay, 1926, p. 152.

7 Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931, t. II, p. 102 et p. 105. Dubech, comme Baty, conserve l'orthographe ancienne « mystère » pour identifier le genre théâtral.

8 G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, *op. cit.*, p. 210.

9 Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1906 et *L'Évolution de la mise en scène dans le théâtre français*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1910. Il serait trop long d'énumérer toutes les sources probables de Baty, mais il est possible de signaler au moins le premier tome de l'*Histoire*

distance avec ses sources, qu'il ne cite jamais. C'est ce parti pris qui l'invite à imaginer des détails suggestifs, qu'aucune source fiable ne peut avoir conservés. Par exemple, à propos d'un drame semi-liturgique représentant la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, il évoque les figurantes qui s'endorment assises sous le porche de l'église, et « les flammes qui veillent à leurs pieds [qui] allongent leurs ombres jusqu'à la voûte¹⁰ ». Effet de lumière quasi expressionniste, qui doit bien moins à l'histoire qu'à l'imagination pratique de Baty, connu pour son art des éclairages.

L'essai mêle évocations de spectacles et fragments d'une théorie esthétique du théâtre, aboutissant à une définition du théâtre médiéval qui revalorise entièrement la part de la mise en scène :

Le mistère [sic] est vraiment un drame, c'est-à-dire la fusion, au creuset du théâtre, des éléments plastiques, musicaux, littéraires, l'importance des uns égalant sans plus celle des autres. Isolés, les mots ne sont à la pièce que ce qu'est à la fleur vivante son cadavre sans couleur et sans parfum, sur le feuillet d'un herbier. [...] La tragédie grecque avait réussi cet accord merveilleux de tous les arts, chacun donnant du thème commun l'expression dont il est capable. Depuis elle, il n'y a eu qu'une tentative de rendre au Drame toute son ampleur et toute sa beauté : le mistère¹¹.

Cette réhabilitation se fonde sur le développement d'une vision thomiste du monde et du concept de la communion des saints, dogme religieux que Baty transpose directement au domaine esthétique. Il conçoit une mise en communion de tous les arts, selon des principes d'égalité et d'économie : il s'agit de conférer un statut égal à tous les éléments scéniques et d'éviter la redondance. Dans cette perspective, les effets de mise en scène, de lumière ou de bruitage ne peuvent être réduits à de simples outils d'illustration du texte. Ils possèdent une dignité fondamentale et méritent une attention égale à celle portée sur les acteurs et la parole. Autrement dit, disposer l'environnement physique et sonore des personnages, ce n'est pas ajouter des ornements pittoresques ou aider à rendre la fiction compréhensible, mais rendre justice à la richesse et à l'unité du monde. Cette communion doit faire du théâtre l'« art suprême parce qu'il est seul capable d'exprimer cette universelle harmonie¹² ». La valorisation de la mise en scène

¹⁰ *du théâtre en France* de Louis Petit de Julleville consacré aux mystères (Paris, Hachette, 1880); les *Origines catholiques du théâtre moderne* de Marius Sepet (Paris, Lethielleux, 1901); et *Le Mystère de la Passion en France du xiv^e au xvi^e siècle* d'Émile Roy (Paris, Damidot, 1903).

¹¹ G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, op. cit., p. 174.

¹² *Ibid.*, p. 210-211.

¹² Gaston Baty, « Le malaise du théâtre contemporain », *La Chimère*, 8, avril 1923, p. 124.

n'est donc pas seulement un moyen de rendre lisibles et vivants les textes des anciens mystères : réciproquement, l'égalité entre les différents éléments de la représentation qu'incarnait le mystère est érigée par Baty comme un idéal esthétique pour le théâtre du XX^e siècle.

Parce qu'il enracine l'histoire du théâtre dans l'histoire des idées religieuses et du christianisme, Baty qualifie la Renaissance de « mauvais jours¹³ » qui mirent fin à l'harmonie médiévale. Le metteur en scène déploie un discours antihumaniste et antiluthérien, car il voit dans ces deux courants autant d'expressions d'un « individualisme » qui pousse les hommes au divorce d'avec la nature et d'avec les autres hommes. Après le Concile de Trente (1545-1563), que Baty juge désastreux pour les arts, le théâtre est « désormais séparé de l'Église ». Bien qu'il soit porté par quelques génies, il « restera, de par son origine, incomplet et taré¹⁴ ». Il relit le XVI^e siècle non comme l'émergence d'une avant-garde humaniste renouant avec l'Antiquité, mais comme la destruction d'une tradition nationale. Dans la création de *Cléopâtre captive* par Jodelle en 1553, il ne voit pas la renaissance de la tragédie, au contraire : « le drame déchu devient un genre littéraire¹⁵ ». Et il ne recule pas devant les métaphores un peu outrées : « Comme un malheureux assailli par des malandrins est relevé, percé de coups, mais respirant encore, pour être conduit à l'hôpital, le théâtre, au matin du XVII^e siècle, entre dans la littérature¹⁶. » Dans le célèbre chapitre consacré à la dénonciation du règne de « Sire le Mot », il poursuit son analyse en montrant que la tragédie classique est influencée par le jansénisme et le cartésianisme dans sa concentration sur le seul pouvoir du verbe et sur le conflit interhumain. Esthétique qu'il juge « proprement anti-catholique¹⁷ », et qui ne connaît que des ajustements à la marge jusqu'à la fin du XIX^e siècle, de « Jodelle à [Henry] Bataille¹⁸ ». L'essai de Baty aboutit ainsi à une lecture binaire, voire manichéenne, de l'histoire du théâtre français, articulée à une histoire religieuse, politique et intellectuelle brossée à grands traits. On peut

¹³ G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, op. cit., p. 233.

¹⁴ *Ibid.*, p. 277-278. Baty regrette que ce soient l'Angleterre élisabéthaine et l'Espagne du Siècle d'or qui recueillent les fruits de l'expérience du théâtre médiéval. La dimension nationaliste apparaît plus nettement encore lorsqu'il évoque la grandeur des derniers acteurs de mystères comme les « défenseurs de notre drame national » qui « sentaient bien qu'il est une beauté française » contre l'invasion du goût pour l'Italie (*ibid.*, p. 269).

¹⁵ *Ibid.*, p. 271-272.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸ « Une lettre de Gaston Baty », *Les Nouvelles littéraires*, 23 octobre 1926, texte publié en réponse à la critique de Benjamin Crémieux.

synthétiser cette vision sous la forme d'un tableau à deux colonnes, qui constitue de fait une frise chronologique :

Moyen Âge	Renaissance – fin XIX ^e siècle
Drame liturgique	Tragédie
Miracle	Comédie
Moralité	Drame bourgeois et romantique
Mystère	
« Équilibre des éléments dramatiques »	« Hypertrophie de l'élément verbal »
Communion des saints	Individualisme
Thomiste	Cartésien et janséniste
Catholique	Anticatholique

86

Ce modèle historiographique représente un renversement complet et provocateur des valeurs et des hiérarchies de la doxa scolaire, survalorisant le siècle classique, et structurant son récit par la succession des grands dramaturges. *Le Masque et l'Encensoir* se fonde ainsi sur une tension qui fait l'originalité de la position de Baty : en postulant le passage d'un âge d'or médiéval à une longue période de décadence, il construit un point de vue réactionnaire, qui paraît contradictoire avec la position d'avant-garde esthétique dans laquelle il se situe en affirmant l'égale importance du texte et des éléments de la mise en scène. Cette tension, qui ne sera jamais résolue au long de sa carrière, déroute d'ailleurs ses contemporains : d'un côté, l'essai est favorablement accueilli dans les milieux catholiques¹⁹, mais ses spectacles et ses choix de textes sont rarement approuvés par ceux-ci ; d'un autre côté, un critique comme Benjamin Crémieux apprécie ses spectacles mais juge sa théorie erronée²⁰.

LES DEUX COURANTS PARALLÈLES DE LA VIE DE L'ART THÉÂTRAL

Vie de l'art théâtral reprend dans une perspective plus ouverte les fondements du *Masque et l'Encensoir* : le discours de Baty et Chavance prend davantage d'ampleur géographique et chronologique en présentant une histoire du théâtre occidental de l'Antiquité à l'orée du XX^e siècle, et gomme l'engagement catholique de l'ouvrage précédent, sans renoncer à ses principes esthétiques. L'écriture reste imagée, sans

¹⁹ Paul Claudel adresse le 23 décembre 1926 une lettre chaleureuse de remerciement à Baty suite à la lecture du *Masque et de l'Encensoir*, mais désapprouve ses choix de répertoire (BnF, Arts du spectacle, fonds Baty, 4-COL-285 [409]). Voir aussi le compte rendu de Robert Valéry-Radot dans *La Revue catholique des idées et des faits*, 6^e année, 31, 22 octobre 1926, p. 11-12.

²⁰ Benjamin Crémieux, « Saint Thomas contre Racine ou l'antihumanisme au théâtre », *Les Nouvelles littéraires*, 9 octobre 1926.

notes de références, mais le volume s’achève par une bibliographie abondante, et remarquablement internationale dans cette période d’entre-deux-guerres.

L’avant-propos fait de la notion de totalité la clé du livre. Les auteurs clament en effet leur volonté de ne pas offrir une énième histoire de la « littérature dramatique », pratique « ordinaire » de l’écriture au sujet du théâtre, et leur « souci de ne jamais perdre de vue la totalité de ses éléments²¹ ». L’idée de totalité, c’est-à-dire de l’accomplissement du véritable art théâtral dans un usage équilibré de l’ensemble des moyens scéniques, se repère à tous les niveaux, et se traduit par exemple dans le portrait des grands dramaturges en tant qu’artistes de théâtre complets. Eschyle est perçu comme un archétype, pour avoir été « à la fois auteur, compositeur, maître de danse, régisseur et acteur²² », plaçant tous les aspects de la représentation sur un pied d’égalité. L’éloge de Shakespeare se fonde également sur son statut de dramaturge-acteur²³. Molière est pour sa part moins vanté pour ses comédies régulières que par sa capacité à retrouver la totalité du spectacle dans la comédie-ballet, genre souvent déconsidéré du point de vue littéraire, car dépendant d’une commande arbitraire du roi : « Unissant au jeu ses primitifs soutiens, – la danse et le chant –, récupérant ainsi les éléments perdus par la tragédie, Molière, dans la comédie-ballet, accomplit, pour un temps, l’idéale fusion qui est l’art théâtral lui-même²⁴. »

À côté de cette identification des artistes et des périodes qui réussissent « l’idéale fusion » de tous les arts sur la scène, les auteurs mènent la réhabilitation de plusieurs genres considérés comme mineurs. Ils défendent le mélodrame, qui a « maintenu l’harmonieux concours de la musique et de la danse » et « instauré chez nous [...] une technique nouvelle », en alliant le comique et le pathétique et offert au « romantisme une forme toute prête pour son expression dramatique »²⁵. Il faudra attendre bien des

²¹ Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l’art théâtral : des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932, n. p.

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ Dans la sélection d’Eschyle et de Shakespeare comme figures modèles, on repère une parenté de vue avec le *William Shakespeare* de Victor Hugo (1864). L’hypothèse d’une influence de l’historiographie romantique sur Baty est à envisager.

²⁴ G. Baty et R. Chavance, *Vie de l’art théâtral*, *op. cit.*, p. 194. L’absence de Wagner et de l’œuvre d’art totale (*gesamtkunstwerk*) représente un point aveugle du livre et ne s’explique que partiellement par le choix d’exclure la scène lyrique de cette histoire du théâtre. Le nationalisme de Baty ne saurait être en cause : germanophile, il a étudié en Allemagne et propose de belles pages sur Max Reinhardt. Ce sont plutôt les réticences esthétiques de Baty à l’égard du *gesamtkunstwerk*, exprimées dans sa réponse à Benjamin Crémieux (« Une lettre de Gaston Baty », *art.cit.*) qui peuvent expliquer cette absence.

²⁵ G. Baty et R. Chavance, *Vie de l’art théâtral*, *op. cit.*, p. 231-232.

décennies pour que les études théâtrales poursuivent cette réhabilitation du mélodrame pour sa valeur scénique et son importance historique²⁶.

Un modèle ternaire régit l'ensemble de l'ouvrage : Baty et Chavance identifient dans l'histoire un courant spectaculaire qui met au centre l'acteur et le spectacle, face auquel se situe un courant littéraire, textocentré – deux courants, qui, s'ils restent isolés, sont qualifiés de stériles. Il n'y aurait d'art accompli qu'à la confluence de ces mouvements, lorsque la plastique et la poétique se mêlent avec harmonie. Ce modèle historiographique peut se synthétiser en un tableau, qui fait apparaître la rareté des périodes où l'art théâtral s'accomplit pleinement :

	Courant spectaculaire	Équilibre du texte et des éléments spectaculaires ; égalité des collaborateurs	Courant littéraire
	Centre : acteur et spectacle		Centre : texte
	Mystères d'Éleusis		Comédies du déclin grec
	Mime romain		Théâtre humaniste
	Commedia dell'arte	Tragédie athénienne	Tragédie française pseudo classique
	Théâtre de la Foire	Mystère chrétien	Pièces contemporaines écrites par des « gens de lettres »
	Ballet et opéra classique	Drame élisabéthain	
	Mélodrame, Féerie	Comédie-ballet	
	Pantomime des Funambules		
88	« Production actuelle de la plupart des metteurs en scène étrangers »		
	Magnifiques spectacles possibles – mais stérilité	Art théâtral accompli	Admirables poèmes possibles – mais stérilité

Cette systématisation audacieuse est reçue dans un mélange d'enthousiasme et de prudence dans le milieu des historiens. Dans le deuxième numéro du *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, Félix Gaiffe rédige un compte rendu mitigé, décrivant un livre « nécessaire », mais qui « blesse²⁷ ». Gaiffe ne peut qu'approuver la démarche holistique, qui restitue à la dimension matérielle et spectaculaire toute sa place, car il y reconnaît celle de la Société des historiens du théâtre ; mais il ne peut souscrire aux préférences de Baty. Il montre bien comment transparaît en réalité, sous couvert d'équilibre, le parti pris de Baty en faveur de la mise en scène et du courant spectaculaire. C'est ce qui expliquerait notamment qu'« entre autres disproportions singulières, la commedia dell'arte a droit à huit pages chaleureuses, tandis que Racine doit se

²⁶ La réhabilitation historiographique du mélodrame débute avec la thèse de Jean-Marie Thomasseau soutenue en 1973, et se poursuit aujourd'hui notamment à travers les travaux de Roxane Martin (voir son « Introduction » au premier tome des *Mélodrames* de Pixerécourt, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 11-79).

²⁷ Félix Gaiffe, « La vie de l'art théâtral, à propos d'un livre récent », *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, 2, mars 1933, p. 18-19.

contenter de quinze lignes fort tièdes²⁸ ». Dans toute histoire des spectacles, le nombre de lignes accordées à une œuvre ou à une esthétique représente un classement implicite.

Dans ce modèle historiographique ternaire, il ne s'agit donc plus seulement, comme dans le modèle précédent, d'inverser la hiérarchie traditionnelle entre mystère et tragédie, mais bien d'affirmer la supériorité du théâtre fondé d'abord sur le jeu scénique, et, à une époque où Baty juge qu'il n'y a pas de grand auteur dramatique, de placer la *vitalité* du théâtre du côté de la mise en scène²⁹.

LA MISE EN SCÈNE ENTRÉE DANS UNE NOUVELLE ÈRE

Publié en 1949 dans *Rideau baissé*, livre-testament de Baty, le chapitre intitulé « Le metteur en scène » condense, reformule et prolonge les convictions esthétiques de celui-ci, exprimées dans des articles depuis les années 1920. Baty y questionne cette fois directement l'historicité de la position du metteur en scène, en commençant par affirmer que « sa fonction est aussi ancienne que le théâtre lui-même³⁰ ». Il entre toutefois dans la polémique en livrant un montage de citations qui dénoncent l'arbitraire et l'inutilité de la mise en scène – avant d'indiquer que celles-ci sont toutes tirées de journaux de la première moitié du XIX^e siècle³¹. Il pointe ainsi le bégaiement des arguments de la critique, puisque ces attaques sont similaires à celles dirigées contre les metteurs en scène et leur pouvoir dans les années 1920 et 1930, durant lesquelles elles sont particulièrement vivaces, comme l'a montré l'enquête d'André Veinstein³². Depuis l'époque romantique, il s'agit toujours de reprocher au metteur en scène de favoriser un luxe superflu et de détourner l'attention du spectateur qui devrait se porter sur le seul texte³³. Baty balaie ces reproches comme une incapacité de la part des gens de lettres à renoncer à leur propre privilège. « Cela n'aurait aucune importance, note-

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ Voir Gaston Baty, « Le théâtre du Boulevard est mort, Vive le théâtre ! », *Le Figaro*, 26 janvier 1937. L'article reprend les thèses de *Vie de l'art théâtral* à des fins polémiques, en affirmant que les années 1920-1930 « compteront sans doute parmi les mieux remplies et les plus glorieuses dans l'histoire du théâtre français » grâce aux metteurs en scène, car il ne se rencontre désormais plus de bons auteurs.

³⁰ Gaston Baty, « Le metteur en scène », dans *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949, p. 205.

³¹ Ces citations sont très probablement tirées du livre de Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz, 1938.

³² André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 247.

³³ Sur la poursuite de ce débat au tournant des XIX^e et XX^e siècles, voir l'ouvrage de Marianne Bouchardon, *Une histoire d'œil : la critique dramatique face à la mise en scène, 1870-1914*, Paris, Eurédition, 2022.

t-il, si des affirmations, réitérées avec l’insistance monotone des formules publicitaires, ne parvenaient pas à créer chez d’honnêtes gens mal informés un certain nombre de préjugés contre la mise en scène³⁴. »

Mais après la démonstration de cet effet de continuité, Baty entend montrer que l’art de la mise en scène prend une nécessité nouvelle au regard de l’extension du domaine des sciences humaines en ce premier XX^e siècle. « Le metteur en scène » propose donc la même articulation entre l’histoire des idées et l’histoire des spectacles que professait *Le Masque et l’Encensoir*, mais cette fois-ci dans son versant optimiste : l’effervescence intellectuelle de l’époque doit produire un théâtre ambitieux, élargissant le champ du représentable. Baty reprend la contestation de la réduction de l’homme au sujet cartésien opérée selon lui par l’esthétique classique et affirme que les artistes ne peuvent plus représenter l’humain seul aux prises avec sa claire conscience et ses passions, mais

90 doivent composer avec quatre principaux ordres de réalité : les obscurités de « la vie inconsciente ou consciente seulement à demi » ; les dynamiques de la vie sociale, avec leurs « communautés [qui] sont des entités dramatiques : le métier, la cité, la classe, la nation, la race » ; le monde matériel des êtres vivants, des objets et des « grandes forces de la nature », en particulier climatiques, « plus puissantes que l’homme et qui l’oppriment, l’accablent, transforment son corps, usent sa volonté, repétrissent son âme » ; et les « mystères plus grands », ceux de la mort, des « présences invisibles³⁵ » et de Dieu. On reconnaîtra ici les influences de la psychanalyse, les apports de la sociologie naissante, l’héritage du naturalisme et les préoccupations métaphysiques du metteur en scène. Or, ce sont autant d’aspects de la réalité dont le texte dramatique ne saurait rendre compte seul sur le plateau, selon Baty. La mise en scène est ainsi justifiée par la nécessité d’enrichir et d’actualiser les représentations que les spectateurs se font d’eux-mêmes, au regard des apports des différentes sciences humaines, lues comme autant de remises en cause de « l’individu analysable, l’*Homme*, tel que l’ont inventé les humanistes³⁶ », suivant une rhétorique qui rappelle celle des « blessures narcissiques » de Sigmund Freud³⁷.

34 Ne relevant que le reproche en dépense spectaculaire, Baty ne note pas qu’un argument de taille s’est introduit parmi les adversaires de la mise en scène entre 1830 et 1930. Pour les tenants d’un théâtre « littéraire », le metteur en scène est désormais perçu comme un importun qui s’interpose illégitimement entre la pièce et le spectateur pour en déformer le sens et en guider, voire en clore, la lecture. La figure polémique du metteur en scène « roi » ou « tyran » nomme cette nouvelle forme de débordement de la mise en scène sur l’art dramatique.

35 G. Baty, « Le metteur en scène », art. cit., p. 216-218.

36 *Ibid.*, p. 216.

37 Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty, Paris, Gallimard, 1933.

Si la mise en scène cherche toujours l'harmonie et l'équilibre des moyens plastiques et poétiques, elle devient aussi un outil pour défaire les prétentions à l'universel et à l'intelligibilité totale des actions humaines. La mise en scène adopte donc bien dans ces premières décennies du xx^e siècle une fonction nouvelle : elle n'est pas seulement un objet historique, elle se pense, pour reprendre une analyse de Roxane Martin, « comme un outil historiographique³⁸ », qui marque des ruptures dans l'histoire.

UNE MODERNITÉ INASSUMÉE

À travers ses créations et ses publications, Gaston Baty se révèle un artiste très conscient de l'historicité de sa position et de sa singularité, mais qui reste en tension entre l'affirmation de la nouveauté de son geste et un discours d'humilité qui s'inspire notamment du modèle des artisans anonymes qui œuvraient aux représentations des mystères comme à la construction des cathédrales. Il importe pourtant de souligner l'originalité effective de ses modèles historiographiques dans la mesure où ceux-ci se fondent sur un point de vue assumé et cohérent et rendent à la part matérielle de la représentation toute sa place. Baty est ainsi peut-être le premier à reconnaître à André Antoine une place majeure dans l'histoire *en tant que metteur en scène* – et non pas en tant que découvreur de textes, ce que faisaient la majorité des historiens avant les années 1960, comme l'a relevé Alice Folco³⁹. Mais significativement, il perçoit dans le travail du Théâtre Libre moins une entrée dans la modernité qu'un retour aux principes originaires :

[Antoine] prête un rôle aux objets qu'animent les variations subtiles de l'éclairage, un rôle qui se mêle intimement au mouvement des foules, au dialogue et à la mimique de l'acteur. L'homme isolé du monde par les classiques, il les relie aux choses qu'il fait vivre avec lui. Par là il remonte aux traditions médiévales⁴⁰.

Rattacher les mises en scène naturalistes d'Antoine au Moyen Âge : l'argument a de quoi surprendre mais illustre clairement le désir de Baty d'affirmer l'idée d'une rupture nécessaire dans l'histoire de la mise en scène sans souscrire à l'idée de progrès esthétique qui sous-tend la plupart des historiographies de l'avant-garde, et particulièrement celles

³⁸ Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 216.

³⁹ Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'historiographie du théâtre*, 1, 2013, p. 49.

⁴⁰ G. Baty et R. Chavance, *Vie de l'art théâtral*, op. cit., p. 244.

d'Émile Zola et d'Antoine lui-même. L'histoire du théâtre racontée par Baty est d'une modernité qui ne s'assume pas comme telle.

MÉMOIRE DE BATY

Pour, en guise de conclusion, jeter un regard sur la place de Baty lui-même dans l'histoire du théâtre du xx^e siècle, on peut dire que bien des ingrédients étaient réunis pour que les études théâtrales naissantes dans les années 1950 et 1960⁴¹ fassent de ce metteur en scène historien une figure tutélaire, alliant pratique exigeante de la scène et théorie approfondie. Ses essais d'histoire dessinaient en effet un programme qui sera partiellement celui des études théâtrales, en affirmant la volonté d'émanciper les travaux sur le théâtre vis-à-vis de l'étude de la littérature dramatique et en revalorisant des formes considérées comme mineures. Félix Gaiffe voyait déjà dans le travail de Baty « l'heureux symptôme d'une révolution dans les études qui ont pour objet l'histoire du théâtre » et le remerciait de commencer à combler le fossé entre « le monde de l'érudition et le monde de la scène »⁴². Qui plus est, Baty théorisait, beaucoup plus explicitement qu'Antoine, le fait que le metteur en scène est un interprète du texte, responsable du sens du spectacle⁴³ – ce qui constitue un axiome des études théâtrales naissantes⁴⁴.

Les essais de Baty ne semblent toutefois pas avoir eu un fort retentissement, et sont restés longtemps peu accessibles, jusqu'à un regain d'intérêt récent⁴⁵. Du point de vue de la mémoire collective, son souvenir semble bien faible au regard de celui de Jouvet, perpétué par ses rôles au cinéma, ou de Dullin, dont nombre d'élèves issus de l'Atelier ont véhiculé l'héritage. Aujourd'hui, c'est sans aucun doute la théâtrothèque Gaston-Baty qui maintient vive la mémoire de cette figure. Le choix de Jacques Scherer de placer le premier centre de documentation en arts du spectacle sous le patronage de Gaston Baty est signifiant, au-delà de la référence à l'achat de la bibliothèque personnelle du

⁴¹ Voir Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France : xix^e-xx^e siècles*, Rennes, PUR, 2019.

⁴² F. Gaiffe, « La vie de l'art théâtral », art. cit., p. 17 et p. 22.

⁴³ Voir notamment la première partie de « Le metteur en scène », art. cit., p. 205-209.

⁴⁴ « Le metteur en scène est l'auteur du spectacle. [...] Il n'y a pas de mise en scène invisible », écrit Denis Bablet (*La Mise en scène contemporaine*, t. I : 1887-1914, Paris, La Renaissance du livre, 1968, p. 7).

⁴⁵ La réédition en 2004 du texte « Le metteur en scène », par les soins de Béatrice Picon-Vallin et Gérard Lieber, en souligne le caractère fondateur. Voir *Gaston Baty*, introduction de Béatrice Picon-Vallin et postface de Gérard Lieber, Arles, Actes Sud-Papiers et Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, coll. « Mettre en scène », 2004.

metteur en scène auprès de sa veuve par la Sorbonne et le CNRS en 1957⁴⁶. Donner le nom de Baty à une bibliothèque d'études et de recherches sur le théâtre, c'est peut-être alors moins revendiquer pleinement une filiation intellectuelle – car il faut noter l'incompatibilité idéologique entre les écrits de Baty, orientés vers la droite catholique, et les convictions politiques de la plupart des fondateurs des études théâtrales en France, marqués par le marxisme et la découverte de Brecht⁴⁷ – qu'affermir les traits d'une discipline en train de se constituer en la plaçant sous le patronage d'un artiste du plateau, et assumer le lien de la discipline avec la pratique, pour la distinguer de l'approche littéraire qui prévalait, en accomplissant ainsi une part du programme de Baty. Pour les étudiant·e·s, chercheur·e·s et artistes d'aujourd'hui, la théâtrothèque Gaston-Baty, faisant vivre son héritage, constitue aussi, comme le suggère Céline Hersant⁴⁸, l'affirmation en acte du fait qu'un artiste majeur du xx^e siècle était aussi un grand lecteur et chercheur à sa manière, explorant l'histoire du théâtre non pas seulement en quête de matériaux pour alimenter la pratique, mais aussi de modèles pour observer son évolution, la penser et, peut-être, l'infléchir.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEVY, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz, 1938.

BABLET, Denis, *La Mise en scène contemporaine*, t. I, 1887-1914, Paris, La Renaissance du livre, 1968.

BARTHES, Roland, « *Le Prince de Hombourg* au TNP », repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 23-32.

BATY, Gaston, « Le malaise du théâtre contemporain », *La Chimère*, 8, avril 1923.

—, *Le Masque et l'Encensoir*, Paris, Bloud & Gay, 1926.

—, « Une lettre de Gaston Baty », *Les Nouvelles littéraires*, 23 octobre 1926.

—, « Le théâtre du Boulevard est mort, Vive le théâtre ! », *Le Figaro*, 26 janvier 1937.

46 Je remercie Céline Hersant, responsable de la théâtrothèque Gaston-Baty, pour ses indications et précieuses suggestions.

⁴⁷ Les réticences sont aussi esthétiques: en 1953, Roland Barthes oppose la clôture de la scène (bourgeoise) de Baty à l'ouverture de la scène (populaire) de Vilar (« *Le Prince de Hombourg* au TNP », repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 23-32).

⁴⁸ Céline Hersant, propos tenus lors de la table-ronde du 16 mars 2018, «Où est donc Gaston Baty? l'artiste en collections», animée par Béatrice Picon-Vallin et Aurélie Mouton-Rezzouk, [enregistrement accessible en ligne sur Youtube](#), chaîne de la théâtrothèque Gaston-Baty.

- , *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949.
- BATY, Gaston, et CHAVANCE, René, *Vie de l'art théâtral : des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.
- , « Naissance de la marionnette », *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 1948, p. 151-155.
- , « Les Marionnettes allemandes et le *Puppenspiel* de Faust », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 8, 1950, p. 432-438.
- , *Histoire des marionnettes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1959.
- BLANCHART, Paul, « Gaston Baty (1885-1952) – Notes et Documents biographiques et bibliographiques », *Revue d'histoire du théâtre*, 17, 1953, p. 9-123.
- BOUCHARDON, Marianne, *Une histoire d'œil : la critique dramatique face à la mise en scène, 1870-1914*, Paris, Eurédition, 2022.
- BRUN Catherine, GUÉRIN, Jeanyves et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Genèses des études théâtrales en France : XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, PUR, 2019.
- COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1906.
- , *L'Évolution de la mise en scène dans le théâtre français*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1910.
- DUBECH, Lucien, *Histoire générale illustrée du théâtre*, t. II, Paris, Librairie de France, 1931.
- FOLCO, Alice, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'historiographie du théâtre*, 1, 2013, p. 47-56.
- CHANCEREL, Léon, Lettres à Gaston Baty, BnF, Arts du spectacle, fonds Baty, 4-COL-285 (409).
- CLAUDEL, Paul, Lettre à Gaston Baty du 23 décembre 1926, BnF, Arts du spectacle, fonds Baty, 4-COL-285 (409).
- COPEAU, Jacques, « Le théâtre moderne et l'interprétation des chefs-d'œuvre », 1929, repris dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 12, 2014, p. 68-72.
- CRÉMIEUX, Benjamin, « Saint Thomas contre Racine ou l'antihumanisme au théâtre », *Les Nouvelles littéraires*, 9 octobre 1926.
- FREUD, Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse », 1917, trad. Marie Bonaparte et Édouard Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- GAIFFE, Félix, « La vie de l'art théâtral, à propos d'un livre récent », *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, 2, mars 1933, p. 17-23.
- LIEBER, Gérard, *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasion*, thèse d'État, Université Paris X-Nanterre, 1987.
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- SIMON, Arthur, *Gaston Baty : théoricien du théâtre*, Paris, Klincksieck, 1972.
- TRINCHERO, Cristina, *Gaston Baty : animateur de théâtre*, Rivoli, Neos Edizioni, 2015.
- VALERY-RADOT, Robert, « *Le Masque et l'Encensoir* », *La Revue catholique des idées et des faits*, 31, 22 octobre 1926, p. 11-12.
- VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

- , « Où est donc Gaston Baty ? l’artiste en collections », table ronde du 16 mars 2018 animée par Béatrice Picon-Vallin et Aurélie Mouton-Rezzouk, [enregistrement accessible en ligne sur Youtube](#), chaîne de la théâtrothèque Gaston-Baty.
- , *Gaston Baty*, introduction de Béatrice Picon-Vallin et postface de Gérard Lieber, Arles, Actes Sud-Papiers et Paris, Conservatoire national supérieur d’art dramatique, collection « Mettre en scène », 2004.

NOTICE

Pierre Causse est maître de conférences en études théâtrales à l’Université Rennes 2 et membre de l’équipe de recherche « Arts : pratiques et poétiques ». Ses recherches portent sur l’histoire du théâtre (1800-1950), la dramaturgie et les techniques scéniques. Il s’intéresse particulièrement aux formes et fonctions des représentations de la nature en scène. Il a codirigé plusieurs numéros de revue, dont *Concevoir le décor de théâtre et de cinéma* (Double Jeu, 2021), *La Fabrique du paysage et Relire les traités techniques* (Revue d’histoire du théâtre, 2023 et 2025).

RÉSUMÉ

Tout au long de sa carrière, le metteur en scène Gaston Baty (1885-1952), membre du Cartel, a publié des ouvrages et des essais sur l’histoire du théâtre. Il y propose trois modèles historiographiques : la succession d’un âge d’or médiéval et d’une décadence humaniste ; l’opposition d’un courant spectaculaire et d’un courant littéraire, dont les rares rencontres font les plus belles heures de l’histoire des spectacles ; et l’entrée de l’art de la mise en scène dans une nouvelle ère avec le xx^e siècle. Cette historiographie originale construit un contre-récit : elle renverse des hiérarchies établies, rompt avec l’histoire du théâtre réduite à celle du genre dramatique et promeut une histoire des spectacles au sens large, geste novateur dans l’entre-deux-guerres. Elle se révèle enfin sous-tendue par le projet de légitimer le statut du metteur en scène, dans une période où celui-ci reste controversé.

MOTS-CLÉS

Gaston Baty, histoire du théâtre, historiographie, mise en scène, metteur en scène

ABSTRACT

Throughout his career, director Gaston Baty (1885-1952), a member of the Cartel, published books on the history of theatre. He successively proposed three historiographical models: the succession of a medieval golden age and a humanist decadence; the opposition of a spectacular current and a literary current, whose rare meetings have produced the finest hours in the history of performing arts; and the entry of the art of directing into a new era with the twentieth century. This original historiography constructs a counter-narrative: it overturns established hierarchies, breaks with the history of the theatre reduced to that of the dramatic genre and promotes a history of the performing arts in the broadest sense, an innovative gesture in the inter-war period. Lastly, it is underpinned by a desire to legitimate the status of the director, at a time when the latter remained controversial.

96

KEYWORDS

Gaston Baty, history of theatre, historiography, stage direction, director

Sources vives

RACONTER L'HISTOIRE DU SPECTACLE PAR LES IMAGES, L'EXEMPLE DE L'ÉCOLE ITALIENNE

Renzo Guardenti
Università degli Studi di Firenze

Il faut commencer par une question et une affirmation qui, dans une certaine mesure, peuvent nous aider à définir l'objet de cette communication. La question est la suivante : « La théâtralité relève-t-elle du visible ? » Elle constituait la première partie du titre d'une communication présentée par Martine de Rougemont lors du colloque *Theatre Iconography* qui a eu lieu à Mayence en 1998, dans le cadre du *Network European Theatre Iconography*, soutenu financièrement par la European Science Foundation et dirigé par Cesare Molinari, Robert L. Erenstein et Christopher Balme qui ont aussi édité les actes des trois colloques ayant marqué l'activité du groupe de recherche¹.

À cette époque, la discussion sur les images de théâtre et sur leur rôle dans l'historiographie théâtrale était particulièrement animée, laissant entrevoir, et peut-être même espérer, de nouvelles perspectives de recherche fondées sur la centralité de la documentation visuelle des arts du spectacle, abordée sous de multiples points de vue, avec des implications avant tout épistémologiques, visant à mettre en évidence la particularité de ces images et surtout à déterminer en quoi pourrait consister leur théâtralité. Il s'agissait de mettre au point une approche méthodologique efficace, non seulement en ce qui concerne les possibilités d'utilisation de ces types de sources, mais aussi capable d'encadrer correctement les différents problèmes soulevés par les techniques de production, les influences esthétiques et stylistiques, ou la constitution et l'organisation du répertoire iconographique. Les images de théâtre, ou les images sur le théâtre, dans l'intention des chercheurs participant aux colloques de la fin des années 1990 et du début des années 2000, auraient dû être donc le moteur d'un renouvellement, voire d'une refondation, de la recherche théâtrale, visant à restituer l'essence même des pratiques scéniques et performatives. Ce souhait reposait aussi sur une confiance dans les nouvelles technologies numériques, qui, au cours de ces années,

¹ Martine de Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible? Questions sur l'illustration théâtrale », dans Christopher Balme, Robert Erenstein et Cesare Molinari (dir.), *European Theatre Iconography* (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), Roma, Bulzoni, 2002, p. 121-139.

avaient d'ailleurs permis d'obtenir des résultats appréciables, tels que, par exemple, la création à l'Université de Florence de l'archive d'iconographie théâtrale *Dionysos*, qui rassemblait plus de 20 000 images accompagnées de fiches de catalogage concernant les arts du spectacle, de l'Antiquité grecque et romaine jusqu'aux années 1940². Cependant, ce qui, à l'époque, pouvait être considéré comme un souhait ou un espoir, s'est révélé être une grande illusion dans les décennies qui ont suivi, car ces orientations méthodologiques ont subi un double sort. D'une part, elles ont été morcelées en une série d'études hyperspecialisées qui ont annulé cet élan initial et détourné l'intérêt de cette perspective historiographique, et d'autre part, comme dans le cas de l'*Archive Dionysos*, elles ont été exposées au risque de l'obsolescence technologique.

Quant à l'affirmation que j'ai mentionnée au début, elle remonte à la fin des années 1970 : « Sans l'histoire de l'art, l'histoire du spectacle risquerait de rester une discipline

100 sans objet³. » Cette phrase ouvre l'article de Ludovico Zorzi intitulé *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, qui peut être considéré comme un ouvrage de référence dans l'historiographie théâtrale italienne et dans lequel le savant vénitien développe une réflexion épistémologique sur le rapport entre le théâtre et les arts figuratifs à partir de l'analyse d'une série d'images réalisées entre le Moyen Âge et le XVIII^e siècle.

La question posée par Martine de Rougemont (« La théâtralité relève-t-elle du visible ? ») – qui avait pour fonction d'encadrer la typologie iconographique de

² L'*Archive Dionysos* embrasse plusieurs formes scéniques: du théâtre dramatique à l'opéra, de la danse au cirque, des fêtes religieuses ou populaires aux marionnettes, des spectacles de rue aux performances, du rite à la pantomime. Chacune de ces formes scéniques est représentée dans l'archive par des sources iconographiques concernant les décors, les costumes, les accessoires, les lieux théâtraux et les théâtres, la vie et les habitudes des comédiens et du public. L'*Archive Dionysos* a été publiée en DVD-Rom: Renzo Guardenti, Cesare Molinari, *Dionysos Archivio di iconografia teatrale/ Dionysos Theatre Iconography Archive*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2006. Aujourd'hui, les nouveaux systèmes d'exploitation ont provoqué l'obsolescence du logiciel qui permet le fonctionnement de l'archive et, dans l'attente d'une mise à jour, *Dionysos* est consultable chez le Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) de l'Université de Florence. Pour plus de détails, voir Renzo Guardenti, « Prima del software: note di metodo per un repertorio generale informatizzato dell'iconografia teatrale », *Quindi*, 17, 1997, p. 42-45; Renzo Guardenti, « Dionysos archivio di iconografia teatrale », dans Massimo Agus et Cosimo Chiarelli, *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Corazzano, Titivillus, 2008, p. 91-99; Renzo Guardenti, « L'*Archive Dionysos*: une approche méthodologique à l'iconographie théâtrale », *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Dramatica*, vol. 66, 2021, p. 29-46.

³ « Senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto »: Ludovico Zorzi, « Figurazione pittorica e figurazione teatrale », dans Giovanni Previtali (dir.) *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, v. I, p. 419.

l'illustration théâtrale – et l'affirmation de Ludovico Zorzi constituent donc, au-delà de leur valeur ouvertement excessive et provocatrice, les deux pôles conceptuels dans lesquels situer le contenu de cette communication. En fait, mon intervention n'a pas le but de traiter de l'iconographie théâtrale en tant que telle, ni d'un point de vue conceptuel ni d'un point de vue typologique, ce que j'ai fait, par ailleurs, dans bien d'autres occasions, comme le séminaire organisé il y a quelques années à la Sorbonne et auquel j'ai participé avec Maria Ines Aliverti dans le cadre des activités du Priteps⁴.

Je n'évoquerai donc ni ma perspective de recherche – je me permets de renvoyer à un de mes derniers livres, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*⁵ – ni celle de Maria Ines Aliverti, très connue en France pour ces excellents travaux – en particulier *La Naissance de l'acteur moderne*⁶ – et me limiterai à signaler que de nombreuses questions théoriques concernant le rapport entre théâtre et iconographie et, plus généralement la portée rhétorique des images, ont été efficacement traitées par des études très différentes : *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*⁷ édité par Thomas Heck, *Et que dit ce silence. La rhétorique du visible*⁸ d'Anne Surgers et *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, d'Aliverti⁹. Il s'agit plutôt de mettre en évidence la façon dont les images de théâtre ou les images sur le théâtre ont été utilisées dans l'historiographie, en m'appuyant sur deux tendances de l'école italienne, une école qui, à mon avis, a donné une forte impulsion à la narration de l'histoire du théâtre par les images, tant d'un point de vue méthodologique que du point de vue des résultats de la recherche.

Il y a une quinzaine d'années, les éditions Carocci ont publié une *Breve storia del teatro per immagini*¹⁰, rassemblant une série de contributions sur l'histoire du spectacle occidental, de l'Antiquité grecque et romaine au xx^e siècle, rédigés par quelques-uns

4 Maria Ines Aliverti et Renzo Guardenti, *Questionner les images de théâtre. Procédés, parcours et détours*, Université Paris-Sorbonne, séminaire du Priteps (Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques), 8 mars 2016.

5 Renzo Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, 2020.

6 Maria Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

7 Thomas F. Heck (dir.), *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1999.

8 Anne Surgers, *Et que dit ce silence. La rhétorique du visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

9 Maria Ines Aliverti, « [Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali](#) », *Acting Archives Review*, V, 9, Maggio 2015, p. 59-83.

10 Luigi Allegri, Roberto Alonge, Francesco Carpanelli et al., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008.

des plus importants historiens italiens du théâtre, tels que Marco De Marinis, Mara Fazio, Siro Ferrone, Ferruccio Marotti. La préface anonyme de l’ouvrage définit le but de la publication :

Il s’agit d’un manuel d’histoire du théâtre, mais construit à partir d’images [...] avec une approche différente par rapport aux manuels actuels. [...] Une histoire *par* les images n’est pas une histoire *avec* des images, ni une histoire *des* images. Dans le sens où l’idée de base de ce volume est celle de construire une histoire du théâtre [...] qui ne confine pas les images à un accompagnement iconographique accessoire, comme cela arrive souvent, ou qui, à l’opposé, en fait l’objet exclusif d’investigation, en considérant l’iconographie théâtrale comme une discipline autonome. Pour une fois, nous sommes partis des images, en demandant aux auteurs d’identifier *a priori* une série d’images représentatives d’une période historique (ou d’un siècle ou d’une saison théâtrale [...])¹¹.

102

Comme on peut le voir, la conception du volume semble avoir été animée par de bonnes intentions, qui, comme on le sait, pavent les chemins de l’enfer. Cette *Breve storia del teatro per immagini* n’a pas atteint sa cible, non seulement parce que les plus grands spécialistes italiens d’iconographie théâtrale ont été exclus de la publication (trois noms parmi d’autres : Cesare Molinari, Maria Ines Aliverti et Elena Tamburini¹²), mais surtout parce que la consigne énoncée dans la préface n’a pas été toujours respectée, puisque dans la plupart des cas les images ont été évoquées avec une fonction purement illustrative.

En effet, malgré la tâche assignée aux auteurs « d’identifier *a priori* une série d’images représentatives d’une période historique », autrement dit de choisir des figurations comme éléments générateurs d’une histoire visant à faire émerger les traits pertinents et caractéristiques d’une époque ou d’une forme scénique, il est tout à fait évident que

¹¹ « *Questo è un manuale di storia del teatro, ma costruito a partire dalle immagini [...]. Una storia per immagini non è una storia con immagini e nemmeno una storia delle immagini. Nel senso che il presupposto di questo volume è quello di costruire una storia del teatro [...] che non confini le immagini a corredo iconografico accessorio, come tante volte avviene, o che all’inverse ne faccia l’oggetto esclusivo della trattazione, come negli studi di quella iconografia teatrale che comincia a imporsi anche come disciplina autonoma. Per una volta siamo partiti dalle figure, chiedendo agli autori di individuare a priori una serie di immagini significative di un periodo storico (o di un secolo o di una stagione teatrale [...])* », « *Prefazione* », *ibid.*, p. 9.

¹² D’Elena Tamburini, qui a toujours réservé une grande attention aux aspects visuels des arts du spectacle, voir en particulier *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004 (avec la collaboration d’Andrea Sommer-Mathis et Anne Surgers) et *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell’Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

la majorité des auteurs s'est limitée à accompagner avec des images les chapitres du livre. Le seul à avoir pris en considération les images comme un ressort herméneutique pour mettre en place une narration historique a été, dans son chapitre sur la commedia dell'arte, Siro Ferrone, qui, par contre s'est souvent exprimé en termes critiques envers une approche iconographique de l'histoire du spectacle. Il est étrange que cette *Breve storia del teatro per immagini* ait en quelque sorte trahi sa promesse initiale, d'autant plus si l'on pense que parmi les auteurs du volume il y a aussi Mara Fazio, qui a fait des images l'un des éléments générateurs de l'étude de François-Joseph Talma dans son excellent volume consacré au grand acteur français¹³.

Cette opération éditoriale, surtout à en juger par les exclusions éclatantes, semble être davantage la conséquence des tensions qui agitaient la communauté académique des historiens du spectacle en Italie plutôt que le fruit d'un projet scientifique. Et c'est pour cette raison que cette *Breve storia*, à l'époque de sa publication, était déjà en retard d'au moins cinquante ans sur son temps : il suffit de mentionner la parution en Italie, en 1966, d'un manuel plutôt spécialisé, *The Development of the Theatre*¹⁴ d'Allardyce Nicoll, publié en traduction italienne sous le titre *Lo spazio scenico*¹⁵, accompagné d'un riche appareil iconographique mais dont la première publication, enrichie en 1948 de 315 illustrations, remonte à 1937. De plus, il faut rappeler qu'une histoire du théâtre par images, dans le domaine de l'historiographie italienne, avait déjà été tracée en 1972 par Cesare Molinari, dans son volume *Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*¹⁶, réédité successivement, pendant les années 1980, sous le titre *Storia universale del teatro*¹⁷ : un livre doté d'un vaste répertoire iconographique, dans lequel les images permettent de visualiser efficacement des aspects spécifiques de différentes époques de l'histoire du spectacle, et qui, à plusieurs reprises, constituent la base documentaire à partir de laquelle définir un phénomène théâtral, une forme spectaculaire ou une performance d'acteur.

Mais au-delà de la publication des manuels, que signifie raconter l'histoire des arts du spectacle par les images ? Cela peut signifier établir la présence du théâtre dans les beaux-arts au fil de la longue durée de l'histoire, depuis les premières peintures

¹³ Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999 (édition française *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions, 2011).

¹⁴ Allardyce Nicoll, *The Development of the theatre: a study of theatrical art from the beginnings to the present day*, London, G. G. Harrap, 1937.

¹⁵ A. Nicoll, *Lo Spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1966.

¹⁶ Cesare Molinari, *Lo Spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano, Mondadori, 1972.

¹⁷ C. Molinari, *Storia universale del teatro*, Milano, Mondadori, 1983.

sur vases dédiées au théâtre grec jusqu’aux peintures sur bois ou toile, des dessins aux arts plastiques, de la photographie aux modernes images numériques ; cela peut également revenir à étudier la théâtralité en tant que phénomène esthétique qui dépasse les planches et les coulisses et se diffuse dans l’imaginaire collectif d’un pays, d’une époque, d’une civilisation ; cela peut consister dans la restitution de l’univers culturel qui a déterminé certains événements théâtraux, permettant de mettre en lumière le réseau des rapports (politiques, philosophiques, idéologiques, matériaux) entre les commettants, les écrivains, les metteurs en scène, les artisans et tous les artistes qui ont contribué à la réalisation du spectacle ou à la perpétuation de sa mémoire à travers la mise en place d’un univers symbolique complexe.

Ce dernier cas est justement celui auquel fait allusion Ludovico Zorzi dont on doit reprendre la phrase citée au début : « Sans l’histoire de l’art, l’histoire des

104 arts du spectacle risquerait de rester une discipline sans objet. » Ainsi, les sources iconographiques peuvent suppléer dans quelque mesure au caractère éphémère des arts du spectacle et en même temps introduire le risque de ranger les études théâtrales dans une position ancillaire par rapport à l’histoire de l’art. Mais cette affirmation est surtout l’énoncé d’une méthode – influencée par les acquisitions théoriques et les études d’iconologie d’Aby Warburg¹⁸ et d’Erwin Panofsky¹⁹ – visant à situer les phénomènes analysés dans leurs coordonnées historico-culturelles sur la base d’une dialectique entre des sources appartenant à des typologies différentes, parmi lesquelles la documentation figurative joue un rôle fondamental.

Mais quelles images ? Si nous parcourons les études de Zorzi, nous nous rendons facilement compte qu’il tend à privilégier les sources dites indirectes, celles qui ne proviennent pas du contexte productif du spectacle, mais qui sont plutôt l’expression d’un climat culturel général, capable de définir la société d’une période historique dans ses manifestations spectaculaires. Des exemples représentatifs, à cet égard, sont les utilisations d’images qui n’appartiennent pas à la dimension du spectacle, comme celles utilisées dans le célèbre essai sur le spectacle à Florence à la fin du XVI^e siècle, telles que les fresques réalisées par Bernardino Poccetti dans la Grotta Grande du jardin de Boboli et les esquisses de Matteo Nigetti pour les décorations pariétales des chapelles

¹⁸ Voir en particulier, en ce qui concerne les arts du spectacle Aby Warburg, « Les costumes de scène pour les *Intermedes* de 1589. Les dessins de Bernardo Buontalenti et le *Libro di conti* d’Emilio De Cavalieri. Essai d’histoire des arts 1895 », dans *La Pellegrina et les Intermèdes. Florence 1589*, présentation, traduction et notes par Anne Surgers, présentation de la musique par Marie-Bernadette Dufourcet, Vijn, Éditions Lampsaque, 2009, p. 43-84.

¹⁹ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

Médicis à San Lorenzo qui ont été considérés par Zorzi comme l'expression d'une atmosphère culturelle déterminée par les tempéraments opposés des grands-ducs de Toscane Francesco I et Ferdinando I et qui a influencé respectivement les différentes décosrations du Teatro Mediceo degli Uffizi de 1586 et de 1589.

Cette approche méthodologique a trouvé une application concrète dans les volumes *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*²⁰ et dans *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*²¹: ces études montrent que l'objet de narration de l'historien n'est pas le spectacle, mais plutôt les documents qui s'y réfèrent directement ou indirectement, réinsérés dans le réseau de correspondances entre les contextes culturels qui les ont générés. Dans la perspective de Zorzi, le spectacle, analysé sur la base des motifs allégoriques et des matrices idéologiques qui ont déterminé sa réalisation, n'est pas le but prioritaire de la recherche, mais seulement un prétexte pour la reconstitution d'un vaste milieu culturel dont le microcosme de la réalisation scénique semble constituer une partie plus ou moins pertinente, sinon marginale.

Mais raconter l'histoire du théâtre à travers les images peut être aussi une tentative de reconstituer des formes scéniques ou des spectacles spécifiques, ou encore de reconstruire, à partir d'une série de traces visuelles, le jeu d'un acteur. Cette démarche présuppose aussi une forte conscience méthodologique qui va bien au-delà de la fonction subsidiaire de l'histoire du spectacle par rapport à l'histoire de l'art mise en évidence par Ludovico Zorzi. Il faut considérer que l'utilisation des sources visuelles nécessite avant tout la mise au point de la notion de *répertoire* avec toutes les implications concernant le repérage des images, leur organisation dans des ensembles cohérents à partir des chronologies, des typologies de spectacle et des affinités thématiques ou techniques, leur catalogage du point de vue de la spécificité théâtrale du document²².

De plus, l'étude de documents visuels doit prendre en considération les différentes sources sur le théâtre (littéraires, d'archives, architecturales) et même s'il existe, dans le monde académique, une discipline nommée iconographie théâtrale, elle n'épuise pas toutes les possibilités de recherche, devant s'insérer dans le cadre plus général de l'histoire du théâtre et du spectacle.

²⁰ Ludovico Zorzi, *Il Teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

²¹ *Id.*, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988.

²² Sur la notion de *répertoire* voir Renzo Guardenti, « Prima del software [...] », art. cit., et en particulier, en ce qui concerne les images de la *Commedia dell'arte* *Id.*, « The iconography of the “Commedia dell'Arte” figurative recurrences and the organization of the repertory », dans C. Balme, R. Erenstein et C. Molinari (dir.), *European Theatre Iconography*, *op. cit.*, p. 197-206.

Toutes ces considérations insistent sur la nature visuelle des arts du spectacle. Il faut donc revenir à la question posée par Martine de Rougemont, à savoir si la théâtralité dérive du visible. Il s'agit évidemment d'une question rhétorique et la réponse ne peut être qu'affirmative. En effet, un des plus grands metteurs en scène et théoriciens du début du xx^e siècle, Edward Gordon Craig, avait raison d'affirmer que « l'art du théâtre consiste à faire voir²³ », allant jusqu'à souhaiter un spectacle qui se résoudrait en de pures images en mouvement, animées par les mécanismes des *screens* qui exaltent la pureté des formes architecturales et sont capables de générer une véritable dramaturgie de l'espace. Cette conviction est si profondément ancrée dans l'idée que Craig se fait du théâtre que le metteur en scène et théoricien anglais accorde aux images une importance prépondérante dans sa revue *The Mask*, en tant qu'elles constituent des éléments de la sédimentation historiographique des arts de la scène.

- 106** Les pages de *The Mask* deviennent, par le biais des images, des espaces privilégiés où les visions scéniques de Gordon Craig s'inspirent des expériences et de la tradition théâtrale du passé. Le metteur en scène récupère des frontispices des représentations sacrées florentines, des portraits de célèbres acteurs de la commedia dell'arte, des plans originaux des plus importants théâtres romains, ou encore, en tournant son regard vers l'Orient, l'une de ses grandes sources d'inspiration, propose des illustrations évoquant les danses élégantes des geishas. Dans la vision de Craig, *The Mask* devient un véritable *model stage*, construit sur une dramaturgie visuelle fondée sur la création et le choix des illustrations au sein de la revue.

La phrase de Craig peut être considérée comme un des points de départ d'une histoire du spectacle fondée sur les images. C'est précisément à partir de Craig, et en particulier de la déclaration que nous venons de citer, que l'un des plus importants critiques d'art italiens du xx^e siècle, Carlo Ludovico Ragghianti, a commencé à élaborer, déjà à la fin des années 1920, une théorie des arts visuels²⁴, dans laquelle il regroupe dans le même milieu conceptuel le théâtre, le cinéma, la danse et les arts figuratifs, sur la base de la modalité commune de réception de ces formes d'expression artistique : l'acte de voir.

La réflexion théorique de Ragghianti a radicalement changé le point de vue à travers lequel aborder les arts du spectacle, qui avaient été principalement étudiés du point de vue de leur valeur dramaturgique et littéraire, en élargissant l'horizon de recherche pour y inclure le processus de création du spectacle en tant qu'œuvre d'art autonome.

²³ Voir Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione*, t. II, *Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 9.

²⁴ *Id.*, *Arti della visione*, t. I, *Cinema*, Torino, Einaudi, 1975; t. II, *Spettacolo*, *op. cit.*; t. III, *Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi, 1979.

Et cet élargissement, nous le devons à l'un des héritiers de Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Molinari, l'un des pères fondateurs de la nouvelle histoire du spectacle en Italie, et aussi l'un des rares historiens à avoir conçu cette histoire comme un récit structuré autour des images.

C'est donc grâce à sa formation d'historien de l'art que Cesare Molinari a pu développer une sensibilité particulière à l'égard de la dimension visuelle du spectacle, fondée sur l'étude et l'analyse des images de théâtre comme sources indispensables de la recherche théâtrale. Par le biais des images, Molinari a mis en place une nouvelle approche de l'histoire du théâtre, visant à mettre en évidence et à reconstruire le processus de sédimentation des différents éléments qui ont permis la réalisation du spectacle. Dans cette perspective, le spectacle devient le véritable objet de recherche, reconstruit sur la base d'indices et de traces survécus au passage éphémère des acteurs et des représentations théâtrales. L'histoire du théâtre peut (et doit) devenir imagination, qui, tout en étant « le contraire de la science²⁵ », doit être fondée sur une rigoureuse critique des sources parmi lesquelles les images jouent un rôle incontournable, parce qu'elles permettent de nous faire une idée des formes scéniques et du jeu des acteurs²⁶.

Cette ligne de recherche, déjà visible dans les premières études de Molinari sur Edward Gordon Craig, est définie plus précisément dans le volume *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributo allo studio delle Sacre Rappresentazioni*²⁷, qui peut être considéré comme la pierre angulaire d'une nouvelle façon de concevoir l'histoire du spectacle. Pour Molinari, les quarante-neuf images publiées dans le volume constituent la base d'une analyse et d'une reconstruction de formes scéniques qui, jusqu'alors, n'avaient été étudiées que sur la base de documents textuels. Le recours de Molinari aux images se fonde sur un écart conceptuel remarquable, qui peut être considéré comme de la nouvelle conscience méthodologique de l'histoire du théâtre, c'est-à-dire l'assumption des sources figuratives (les monuments) comme documents pour l'histoire du spectacle, dans le sens défini par le célèbre article de Jacques Le Goff²⁸.

L'idée selon laquelle l'histoire du théâtre consiste en l'étude des pratiques scéniques et performatives en tant qu'éléments appartenant à la culture visuelle, trouve un

²⁵ « *il contrario della scienza* », Cesare Molinari, *L'Attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 12.

²⁶ Voir C. Molinari, « L'iconografia come fonte della storia dello spettacolo », *Biblioteca Teatrale*, 37-38, 1996, p. 21.

²⁷ C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributo allo studio delle Sacre Rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1961.

²⁸ Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », dans *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, t. V, p. 38-48.

développement immédiat dans des contributions ultérieures de Cesare Molinari, comme *Le Nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo barocco del XVII secolo*²⁹, où le riche répertoire d’images du livre³⁰ devient le point de force d’une étude du spectacle baroque, abordée dans le but de reconstituer, à travers une analyse rigoureuse des sources figuratives, la variété des formes scéniques du siècle basées sur les mouvements de la machinerie théâtrale.

Le défi de l’historien face au caractère éphémère de la représentation théâtrale atteint un de ses résultats les plus hauts dans *L’attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*³¹, où Molinari retrace une biographie artistique de la grande actrice italienne centrée sur la reconstruction de son style de jeu. Dans ce cas aussi, le vaste répertoire figuratif dédié à la Duse devient l’élément privilégié d’une enquête visant à vérifier la véridicité des autres typologies de sources, en ayant également recours à l’utilisation

108 d’images en apparence peu fiables, comme les caricatures, mais qui, grâce à l’exagération des poses, des attitudes et des expressions du sujet représenté, mettent mieux en évidence les caractéristiques scéniques de l’actrice. Il faut également mentionner le très récent *La Statua che danza. Arte e misfatti di Emma Lady Hamilton*³², consacré à l’étude des attitudes dans lesquelles la célèbre aventurière anglaise combinait pose, danse, chant et récitation. Ici, Cesare Molinari confirme l’efficacité d’une méthode fondée sur un récit tirant sa force vitale de l’analyse de la signification intrinsèque des images ; de plus, en mettant en relation les nombreux portraits de Lady Hamilton avec des modèles figuratifs anciens – des peintures vasculaires du V^e siècle av. J.-C. aux tableaux de Duccio de Boninsegna, Guercino, Nattier, aux caricatures de Thomas Rowlandson – il fait affleurer des témoignages d’une performativité aujourd’hui disparue. Et c’est bien là le défi auquel tout historien du théâtre devrait être appelé, celui consistant à combler les vides, les lacunes, et à recréer – inventer – à partir des traces contenues dans les images, un récit fiable, rigoureux et documenté, mais en même temps capable d’intriguer en faisant réapparaître, dans l’espace virtuel de l’esprit du lecteur, les spectacles et les acteurs du passé.

²⁹ C. Molinari, *Le Nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo barocco del xvii secolo*, Roma, Bulzoni, 1968.

³⁰ L’ouvrage comprend presque trois cents images, des célèbres esquisses de Bernardo Buontalenti pour les intermèdes de *La Pellegrina* de 1589 aux dessins de Domenico Mauro pour les spectacles vénitiens de la fin du XVII^e siècle.

³¹ C. Molinari, *L’Attrice divina*, op. cit.

³² C. Molinari, *La Statua che danza. Arte e misfatti di Emma Lady Hamilton*, Roma, Bulzoni, 2020.

BIBLIOGRAPHIE

- ALIVERTI Maria Ines, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.
- , « Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali », *Acting Archives Review*, V, 9, Maggio, 2015, p. 59-83.
- ALLEGRI Luigi, ALONGE Roberto, CARPANELLI Francesco, DE MARINIS Marco, FAZIO Mara, FERRONE Siro, GUARINO Raimondo, MAROTTI Ferruccio et RANDI Elena, *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008.
- BALME Christopher, ERENSTEIN Robert L. et MOLINARI Cesare (dir.), *European Theatre Iconography (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- FAZIO Mara, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999 (édition française : *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions, 2011).
- FERRONE Siro, « La Commedia dell'Arte », dans Luigi Allegri *et al.*, *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, p. 103-128.
- GUARDENTI Renzo, « Prima del software : note di metodo per un repertorio generale informatizzato dell'iconografia teatrale », *Quindi*, n° 17, 1997, p. 42-45.
- , « The iconography of the “Commedia dell'Arte” : figurative recurrences and the organization of the repertory », dans Balme Christopher, Erenstein Robert L. et Cesare Molinari (dir.), *European Theatre Iconography (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 197-206.
- , « Dionysos archivio di iconografia teatrale », dans Massimo Agus et Cosimo Chiarelli, *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Corazzano, Titivillus, 2008, p. 91-99.
- , « L'Archive Dionysos : une approche méthodologique à l'iconographie théâtrale », *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Dramatica*, vol. 66, 2021, p. 29-46.
- , *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, 2020.
- et MOLINARI Cesare, *Dionysos Archivio di iconografia teatrale/Dionysos Theatre Iconography Archive*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2006.
- HECK Thomas F. (dir.), *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1999.
- LE GOFF Jacques, « Documento/Monumento », dans *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, t. V, p. 38-48.
- MOLINARI Cesare, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributo allo studio delle Sacre Rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1961.
- , *Le Nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo barocco del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 1968.
- , *Lo Spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano, Mondadori, 1972.

- , *L'Attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1983.
- , *Storia universale del teatro*, Milano, Mondadori, 1983.
- , « L'iconografia come fonte della storia dello spettacolo », *Biblioteca Teatrale*, s.n., 37-38, 1996, p. 19-40.
- , *La Statua che danza. Arte e misfatti di Emma Lady Hamilton*, Roma, Bulzoni, 2020.
- NICOLL Allardyce, *Lo Spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1966.
- , *The Development of the theatre: a study of theatrical art from the beginnings to the present day*, London, G. G. Harrap, 1937.
- RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Arti della visione*, t. I, *Cinema*; t. II, *Spettacolo*, op. cit., t. III, *Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi, 1975-1979.
- ROUGEMONT Martine de, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », dans Balme, Christopher, Erenstein, Robert L. et Cesare Molinari (dir.), *European Theatre Iconography (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 121-139.
- SURGERS Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- TAMBURINI Elena, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- , *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno* (avec la collaboration d'Andrea Sommer-Mathis et Anne Surgers), Roma, Bulzoni, 2004.
- ZORZI Ludovico, « Figurazione pittorica e figurazione teatrale », dans Giovanni Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, v. 1, p. 419-463.
- , *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988.
- , *Il Teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

NOTICE

Renzo Guardenti est professeur d'histoire du théâtre à l'Université de Florence. Il a enseigné à l'Institut d'Études Théâtrales de l'université de Paris 3 et à l'université de Caen Normandie. Il a travaillé sur l'iconographie théâtrale, la Comédie-Italienne et le Théâtre de la Foire. Il dirige l'archive numérique d'iconographie théâtrale *Dionysos*. Parmi ses écrits on signale les volumes *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (1990) ; *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento* (1995) ; *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005) ; *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008) ; *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020) ; *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023).

RÉSUMÉ

Partant de la mise en évidence de la nature visuelle des arts du spectacle et de l'importance des sources figuratives comme traces incontournables des pratiques spectaculaires, l'étude présente les résultats de deux différentes approches méthodologiques de l'historiographie théâtrale italienne fondées sur l'utilisation de l'iconographie théâtrale. D'une part, la perspective de recherche de Ludovico Zorzi, pour lequel le recours à la documentation figurative, en particulier indirecte, constitue le point de départ pour replacer les épisodes spectaculaires dans le cadre plus large du contexte productif de référence ; d'autre part, celle de Cesare Molinari, pour qui les images de théâtre peuvent être utilisées pour la reconstruction des formes scéniques, des processus créatifs qui ont été à l'origine de la réalisation de spectacles, ou encore des pratiques performatives ou du jeu des acteurs.

MOTS-CLÉS

Iconographie théâtrale, histoire du théâtre, arts de la scène, Ludovico Zorzi, Cesare Molinari

ABSTRACT

Starting from the emphasis on the visual nature of the performing arts and the importance of figurative sources as essential traces of spectacular practices, the paper presents the results of two different methodological approaches in Italian theatrical historiography based on the use of theatrical iconography. On one hand, the research perspective of Ludovico Zorzi, for whom the use of figurative documentation, particularly indirect, constitutes the starting point for placing spectacular episodes within the broader context of the relevant production framework; on the other hand, the perspective of Cesare Molinari, for whom theatrical images are used to reconstruct either scenic forms, the creative processes that led to the realization of performances, or performative practices and actors' acting.

KEYWORDS

Theatre iconography, history of theatre, performing arts, Ludovico Zorzi, Cesare Molinari

RÉGIMES DE L'HISTORIETTE. (D')ÉCRIRE LA « VIE THÉÂTRALE » DANS LA LITTÉRATURE DE COULISSES EN 1900

Léonor Delaunay

Société d'histoire du théâtre, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

113

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Les coulisses du théâtre ont donné naissance à une littérature pittoresque abondante, qui ne prend pas les théâtres comme unique point de fixation. Le récit des coulisses est un phénomène social et culturel qui embrasse des domaines aussi divers que la médecine, la politique, la science, les autres arts – littérature, peinture, musique, etc. On fabrique et on se passionne pour l'anecdote depuis au moins le XVIII^e siècle¹. Les dictionnaires en sont truffés : on les copie, on les plagie, on les réécrit. On canonise et on disqualifie par le biais de l'anecdote, on se fait des procès, on se bat, on s'empoigne².

Au cœur de ce bruissement permanent, les figures d'actrices : leurs mœurs supposées, leurs atours, leurs amours, leurs stratégies de carrière y sont observés à la loupe (déformante). Mais, en recoupant l'anecdote à d'autres sources, on peut comprendre comment elles préparent un rôle, organisent leur travail, négocient une garde-robe, composent avec les metteurs en scène, les agents, les autres comédiens, ou puisent des revenus nouveaux dans les tournées, en province, bien sûr, mais aussi dans le reste du monde et dans les colonies.

L'actrice est le thème le plus exploité et le plus rebattu de cette littérature. Il devient au fur et à mesure du XIX^e siècle le lieu du fantasme, du « délitre érotique ». Aussi, il s'impose comme le sujet qui exige d'interroger les récits, de confronter le texte, les images et les pratiques. Les matériaux littéraires, médiatiques, juridiques ou intimes donnent alors à entendre une pluralité de voix qui ne parlent pas à l'unisson, une partition, dissonante, de la vie dans les coulisses des théâtres autour de 1900. Cette

-
- ¹ Voir Sophie Marchand, « [Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle](#) », dans Geneviève Bouzinac, Camille Esmein-Sarrazin, Gaël Rideau et Gabrièle Ribémont (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015, p. 323-334.
- ² À ce sujet, voir Jean-Luc Chappay, *Ordres et désordres biographiques : dictionnaires, listes de noms et réputation des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2013.

partition propose des échappées qui offrent un autre texte, « un texte caché³ » de la vie théâtrale.

Dès lors, les récits « piquants » et publicitaires, parés de sensualité et de trivialité, qui font écho à ce qui se montre sur les scènes des music-halls et des théâtres de variétés, se transforment. D'autres formes d'écritures et de témoignages, issues du reportage et de l'enquête sociale apparaissent. Les fantasmes charriés par les anecdotes théâtrales sont percutés par le réel. La grivoiserie s'épuise, elle est bousculée et ringardisée par ces autres voix d'actrices et d'acteurs qui négocient pied à pied de nouvelles conditions de travail et d'existence. Ce sera là la seconde et dernière partie de cet article, qui ouvre sur un contre-récit dans lequel le monde théâtral n'est plus observé par le trou de la serrure mais ressaisi par celles et ceux qui y vivent. Le climat de permissivité sexuelle décrit comme naturellement attaché au monde des coulisses apparaît dès lors comme

114 la conséquence d'un système économique, culturel et social qui rendait possible, voire inéluctable, l'asservissement et la dépravation qui sous-tendaient les petites histoires de théâtre⁴. La mise en présence de différents registres de récits permet d'écrire une autre histoire de la vie théâtrale que celle que laissent entrevoir les textes publiés, qu'ils soient romanesques, érudits ou journalistiques. La littérature anecdotique et pittoresque sur l'« envers du théâtre » constitue non pas la source mais plutôt un matériau littéraire qui dévoile entre les lignes une réalité sociale traversée de tensions, de microrésistances, de stratégies de contournement des règles qui organisent la vie dans les théâtres en France et dans ses colonies. Le matériau anecdotique est saisi tel un matériau documentaire, contenant des indices d'une histoire sociale et sensible, quotidienne, que l'enquête peut mettre au jour.

Au-delà de ses caractéristiques – entre autres préjugé, lieu commun, sexualisation, ironie, moralisme, brièveté –, que nous dévoile alors l'anecdote ? Qu'est-ce que l'auteur de ces récits décide de taire ? Ou plutôt, que ne voit-il pas ? Que ne peut-il pas voir ? Quel regard sur le monde du spectacle ces récits construisent-ils ? Et enfin, est-il possible, en les déconstruisant, de faire émerger une autre histoire de la vie théâtrale, de rendre, par d'autres sources, d'autres archives, un corps et une pensée à ces actrices souvent moquées, caricaturées et réifiées dans la marée des anecdotes ?

³ James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments d'un discours subalterne*, Paris, éditions Amsterdam, 2009 (éd. originale en anglais : *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990), p. 37.

⁴ Le terme « historiette » est utilisé dans plusieurs ouvrages dont *Les Historiettes de Tallemant Des Réaux: mémoires pour servir à l'histoire du xvii^e siècle*, publiées par MM. Monmerqué, De Chateaugiron et Taschereau, Paris, Alphonse Levavasseur, 1834 ou Hippolyte Hostein, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878.

LES EXPERTISES DE LA SÉDUCTION

Observer la littérature de coulisses par le biais du traitement réservé aux actrices l'inscrit dans un paysage littéraire où la courtisane, la demi-mondaine ou la prostituée occupe le premier plan⁵. Le personnage de Nana est devenu la figure générique de ces filles de joie qui hantent jusqu'à la saturation romans, journaux, pièces de théâtre, peintures et caricatures⁶. Philippe Hamon rappelle à ce sujet que 1886, l'année de parution du roman de Zola, fut qualifiée d'« année pornographique⁷ ».

L'actrice est alors très souvent considérée comme une fille dont la proximité avec la prostituée est répétée page après page. Elle serait experte en séduction et en affaires intimes, et son corps serait son principal instrument de travail. Il est écrit depuis longtemps qu'elle a vocation à être regardée, exhibée, abordée, séduite, caressée, entretenue, abandonnée, bannie ; une succession d'étapes inévitables, qui devient un motif narratif reproduit dans la presse, dans les romans, dans les pièces de théâtre⁸ ou dans les dictionnaires, qui fixent les définitions, même fantaisistes ou grivoises :

L'Indiscret : souvenir des coulisses, 1836

AMOUR. Au théâtre, plus encore que partout ailleurs, se vérifie la justesse de cette pensée de Diogène, qu'on ne peut être amoureux sans faire de sottises. L'amour n'est qu'une supposition sur la scène et une duperie dans la vie domestique. Les danseuses sont considérées comme les plus portées vers l'amour, d'entre toutes les actrices. Leur cœur est un thermomètre obéissant à la température de l'atmosphère qui les environne. Soyez vieux et laid, mais faites don de diamants et de cachemires, le thermomètre montera à l'eau bouillante ; pour peu que les cadeaux continuent, le tube sentimental fera explosion. Mais soyez au contraire jeune, aimable, et n'ayez que la véritable passion à offrir, le cœur redescendra à la glace et le thermomètre restera à zéro.

-
- 5 Voir Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (xix^e et xx^e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1978 ; Éléonore Reverzy, *La Littérature publique. Fictions de la prostitution au xix^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- 6 On peut citer, à la suite de Sylvie Jouanny dans *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du xix^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p.23 : « Les Amazones de Paris, Les Belles pécheresses, Les Comédiennes adorées, Les Cocottes, Les Petites dames du théâtre, Les Mangeuses d'hommes, Les Nuits du quartier Breda, Paris viveur, Les Petites chattes de ces messieurs... ».
- 7 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au xix^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p.183.
- 8 Voir par exemple Arsène Houssaye, *La Comédienne*, Paris, Dentu, 1884 ; Henry Bauer, *Une comédienne, scènes de la vie théâtrale*, Paris, Charpentier, 1889.

L’analogie entre « actrice et catin », pour reprendre les mots d’Alain Viala⁹, ne date pas du roman de Zola. Depuis les années 1830, les services de police surveillent et punissent les « actrices galantes » : « Nous trouverons toujours des traits de ressemblance entre les commensales des maisons de tolérance et les actrices galantes¹⁰. » Ainsi, l’actrice a, pour le médecin, le commissaire, le journaliste et l’écrivain, le directeur de théâtre et l’*impresario*, une double fonction dans cette nouvelle et florissante société du spectacle qui n’a de cesse de croître tout au long du siècle : elle divertit en scène, exerçant son métier de comédienne, et elle divertit en coulisses, forcée d’exercer un autre métier, celui de prostituée. Le corps de l’actrice s’offre en scène et, selon d’autres modalités, aussi dissimulées et trompeuses aux regards du commun, s’offre en coulisses, au théâtre ou chez elle, peu importe, la loge devenant le prolongement de l’appartement. *Le Guide des plaisirs à Paris* publie ainsi en 1899, à l’occasion de l’ouverture de La Scala, la longue liste des adresses des « artistes des Théâtres et des Music-halls Parisiens¹¹ », en précisant que si « l’étranger [le touriste] désire connaître l’adresse d’une jolie actrice de Paris, pour lui envoyer ses hommages ou des fleurs » et qu’il n’a souvent pas le temps de consulter les annuaires spéciaux où se trouvent ces adresses, il pourra ainsi y avoir accès facilement (voir fig. 1 et 2). Le matériau anecdotique, qui prend des tournures très diverses, peut donc aussi devenir liste d’adresses, concrétisant ainsi son projet : l’abolition entre la sphère publique des acteurs et actrices et la sphère privée. L’intimité à partager avec les artistes s’offre alors comme la suite du spectacle. On comprend mieux l’attrait des anecdotes pour les descriptions des loges et des coulisses, qui sont les espaces intermédiaires entre la scène et la chambre.

LE TOURISME DES COULISSES

Le plus souvent, les historiettes et les anecdotes traitent des affaires intimes : de cœur, de toilettes, de sexe, de réputations, d’infidélités, de vénalité... Les récits de formation y sont aussi fort appréciés : on adore saisir la vedette dans son enfance, souvent misérable, ou du moins étrangère à la gloire et à la luxure qui vont ensuite la distinguer. Le passage de l’anonymat et de la misère à la personnalité hors-norme est un lieu commun, par exemple dans *Une comédienne, scènes de la vie théâtrale* d’Henry Bauér (1889) où

⁹ Alain Viala, « [Les actrices galantes](#) », dans François Lecercle et Clotilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale (I)*, Fabula/Les colloques.

¹⁰ F.-F-A. Béraud, Albert Montemont, *Les Filles publiques de Paris et la police qui les régit*, Paris et Liepzig, Desforges et Cie, 1839, p.47, cité par Alain Viala, art. cit.

¹¹ *Le Guide des plaisirs à Paris*, 1899, au sujet de la réouverture de La Scala, p. 193-197. En ligne sur [Gallica-BnF](#).

CÉLÉBRITÉS PARISIENNES

L'Étranger est pressé. S'il désire connaître l'adresse d'une jolie actrice de Paris, pour lui envoyer ses hommages ou des fleurs, il n'a souvent pas le temps de consulter les annuaires spéciaux où se trouvent ces adresses. Nous les lui donnons ici.

I. Artistes des Théâtres et des Music-halls Parisiens

Ackté (Mlle), de l'Opéra, 138,
av. de Wagram.

Avril (Mlle Suzanne), du
Vaudeville, 72, rue du
Rocher.

Balthy (Mlle), 25, rue d'Offé-
mont.

Bartet (Mlle), du Théâtre-
Français, 212, rue de Ri-
voli.

Sarah-Bernhardt (Mme),
Directrice du théâtre de
la Renaissance, 56, boule-
vard Péraire.

Berthet (Mlle), de l'Opéra,
26, rue de Clichy.

Berthier (Mlle Alice), 12
av. Kléber.

Bob-Walter (Mme), 34, av. Wagram.

Boncza (Mlle Wanda de), du Théâtre-Français, 11, rue
Legendre.

Bourgés (M. J.-P.), de la Scala, 50, fg. Saint-Denis.

Boyer (Mlle), 29, bd. Inkermann, à Neuilly.

Bozzani (Mme), 5, rue Rude.

Brandés (Mlle), du Théâtre-Français, 10, av. Marceau.

Brasseur (M.), des Variétés, 60, rue Saint-Georges.

Brémont (Mlle de), des Variétés, 26, rue La Trémoille.



Fig. 1. *Guide des plaisirs à Paris*, 1899, Gallica, BnF.

Le Guide des plaisirs présente aux touristes les théâtres et les actrices de Paris. Il publie à la fin du guide une liste des adresses des actrices de théâtre à Paris, avec des photographies de certaines d'entre elles.



Mlle Cléo de Mérode.

- Bréval** (Mme), de l'Opéra,
14, rue Brémontier.
- Bréval** (Mme L.), 3, Chaus-
sée d'Antin.
- Bruck** (Mlle Rosa), du Vau-
deville, 4, rue Piccini.
- Calvé** (Mme), de l'Opéra-Co-
mique, 1, rue Dumont-
d'Urville.
- Caron** (Mme Rose), de l'O-
péra, 71, rue de Monceau.
- Caron** (Mme Marguerite),
9, rue Frédéric-Bastiat.
- Cassive** (Mlle), des Nou-
veautés, 90, av. d'Iéna.
- Castera** (Mlle), des Variétés.
50, av. des Champs-Élysées.
- Cerny** (Mlle Berthe), 11, rue
du Colisée.
- Chaumont** (Mlle Céline),
du Palais-Royal, 47, rue Notre-Dame-de-Lorette.
- Cléo de Mérode**, 24, rue des Capucines.
- Coquelin (afné)**, de la Porte Saint-Martin, 6, rue
de Presbourg.
- Coquelin (cadet)**, du Théâtre-Français, 6, rue Arsène-
Houssaye.
- Dalti** (Mme Zina), 66, rue
Basse-du Rempart.
- Darlaud** (Mlle), du Gym-
nase, 43, av. Friedland.
- Debriéges-Rivière** (A.), 5,
rue Galilée.
- Defresne** (Mme), 68, rue
Saint-Lazare.
- Delmas** (M.), de l'Opéra, 4,
rue La Bruyère.
- Delna** (Mlle), de l'Opéra,
2, rue Petrarque.
- Demarsy** (Mlle), des Varié-
tés, 3 bis, rue Legendre.
- Derval** (Mlle Suzanne), 3, rue
Bugeaud.
- Derval** (Mlle Jane), 2, bd.
de Courcelles.
- Desclausas** (Mme), du Pa-



La Cavallieri.

Fig. 2. *Guide des plaisirs à Paris*, 1899, Gallica, BnF.

Le Guide des plaisirs publie une liste des adresses des actrices de théâtre à Paris, avec sur cette page deux photographies d'actrices: Cléo de Mérode et La Cavallieri.

la jeune Lucy s'extract de son modeste milieu pour devenir une actrice connue et adorée. Ces récits sont faits pour satisfaire une curiosité sans limite. Les indiscretions folâtrent dans les livres de souvenirs¹², les dictionnaires pittoresques¹³, les articles de presse¹⁴ rédigés dans un style aussi mordant que persifleur. Souvent, les transactions commerciales président à l'édition d'anecdotes, dont la familiarité avec la réclame est flagrante (le plaisir est un commerce). L'anecdote appartient en ce sens à la même famille que les accessoires qui prolifèrent sur les scènes théâtrales, mais dans le champ médiatique et littéraire – les accessoires et les tenues des actrices y sont d'ailleurs décrits avec une multitude de détails.

Les photographies de coulisses qui se répandent dans les années 1900 répondent à cette même logique : on visite les loges comme des lieux touristiques, mais aussi comme des chambres enfin ouvertes au public. Les acteurs et actrices y font figure d'autochtones, aussi exotiques que photogéniques. La vie dans les coulisses est ici la parente des histoires ancillaires¹⁵ : pour la bourgeoisie qui les visite, il existe une excitation du vulgaire et du populaire qui se retrouve dans toute la « littérature de filles » comme dans la littérature mettant en scène des domestiques¹⁶.

Les récits et les images sont nombreux et polymorphes mais charrient tous un imaginaire voluptueux, suggestif, provocant. Ils invitent à la découverte et à l'intrusion dans ces espaces cachés, si jamais l'occasion venait à se présenter. La langue de l'anecdote

¹² Des mémoires, souvenirs, curiosités, par exemple: *Anecdotes de théâtre. Comédiens, comédiennes, bons mots des coulisses et du parterre recueillis par Louis Loire*, Paris, Dentu, 1875; Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1877 par un Monsieur de l'orchestre*, Paris, Dentu, 1879; Auguste Vitu, *Les Mille et une Nuits du théâtre, 1884-1894*, Paris, Ollendorf; Arsène Houssaye, *La Comédienne*, Paris, Dentu, 1884; Henry Bauër, *Une comédienne: scènes de la vie de théâtre*, Paris, Charpentier, 1889.

¹³ *Dictionnaire des coulisses ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique...*, Paris, Chez tous les libraires, 1832; *L'Indiscret: souvenir des coulisses*, Paris, Au bureau des éditeurs, 1836; Joachim Duflot, préface de Jules Moriac, *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris. Mystères, moeurs, usages, anecdotes*, Paris, Michel Lévy, 1865; Henry Buguet, *Foyers et coulisses*, Paris, Tresse, 1873.

¹⁴ Les revues et des rubriques, entre autres: *Gil Blas*, *Le Charivari*, *Le Frou-frou*, les premières dans *Le Gaulois*, «Un Monsieur de l'orchestre», chronique dans *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Le Soir*, *Les Coulisses: journal de l'entracte*, *L'Éventail...*, les guides comme le *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899.

¹⁵ Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004.

¹⁶ Par exemple Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1900.

comme la photographie de coulisses, qui fonctionne sur le principe de la confidence et de la complicité avec le lecteur, crée une illusion de proximité, de familiarité. La loge est à portée de main : elle est cet espace intermédiaire et incertain qui ressemble à la chambre à coucher et à la salle de bains sans être pour autant insérée dans l'habitat privé. Elle devient l'un des lieux du fantasme, celui que le public rêve de découvrir, dans un désir de *tout voir* de la mécanique du spectacle, qui dépasse le temps de la représentation et fait de la soirée théâtrale un événement social à entrées multiples où se mêlent mondanité et voyeurisme.

C'est toute une histoire sensible et quotidienne du théâtre qui prétend se donner à lire et à voir. Les odeurs, les miasmes¹⁷ – transpiration, haleines chargées, effluves de parfums, senteurs de musc, lavande, violette, relents d'eaux usées, d'excréments –, la chaleur, les courants d'air, les éclairages trop puissants ou absents : l'atmosphère est souvent irrespirable, lourde, malsaine. Les coulisses sont des successions d'espaces sombres, étroits, saturés d'accessoires, de tissus, de costumes et de lingerie.

120

DES LOGES COMME DES CHAMBRES DE JEUNES FILLES

La littérature qui prend les coulisses comme sujet s'ancre dans des espaces précis : l'envers des théâtres, la loge, le foyer, le restaurant... On décrit les premiers pas des débutantes dans la salle de cours ou le conservatoire, où leurs mères les accompagnent. Les romans de comédiennes qui décrivent les étapes saillantes de leur vie de théâtre aiment à ouvrir sur les intérieurs souvent misérables des quartiers ouvriers dont elles sont issues, avant d'aborder la fameuse entrée au conservatoire où le professeur tant admiré et redouté les attend.

Les apprenties actrices, exposées plus que toutes autres au désir des hommes (protecteurs, spectateurs, agents...) naviguent entre le foyer de leur mère qui les chaperonnent¹⁸, l'atelier de confection, où beaucoup d'entre elles travaillent très jeunes, la rue, puis, la salle de répétition du conservatoire, et, dans certains cas, la chambre du professeur, comme celle du professeur Champanet, imaginé par Henry Bauër dans *Une comédienne* :

¹⁷ Voir Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social (xvii^e-xix^e siècles)*, Paris, Flammarion, 2016. Au sujet des odeurs dans le théâtre et la littérature du xix^e siècle : Sophie-Valentine Borloz, « *Les femmes qui se parfument doivent être admirées de loin* ». *Les odeurs féminines dans Nana de Zola, Notre cœur de Maupassant et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Lausanne, Archipel Essais, 2015.

¹⁸ Voir par exemple Sarah Bernhardt, *Ma double vie : mémoires*, Paris, Fasquelle, 1907.

Champanet promène sur sa petite armée un regard satisfait :

Les yeux de toutes ces jeunes filles cherchent les siens et il sourit, car toutes lui rappellent un souvenir agréable. Toutes, et la blonde et la brune, et la tragique et la gamine, sont venues à sa maisonnette de Saint-Cloud et goûteront aux plats sucrés, composés par sa vieille bonne qu'il appelle Laibrest en souvenir classique. Après le déjeuner, on passe dans la chambre voisine pour répéter la scène de concours. Soudain la leçon est interrompue ; Champanet prend la tête de l'élève entre ses mains et l'embrasse fiévreusement. La petite Éva Tilloy raconte, avec une gaminerie effrontée, qu'à ce moment où il sollicite « quelque chose de pas propre », il a sa voix tremblotante de grand amoureux de la comédie. Un peu plus loin, il redevient calme, souriant, paternel. Pour lui rien de mémorable ne s'est passé¹⁹.

Chez les comédiennes, le droit à l'enfance est sans cesse piétiné. Les débutantes sont souvent très jeunes, entre 13 et 14 ans. À la fin du XIX^e siècle, on exploite une masse considérable d'adolescentes pour chanter et danser sur les scènes des music-halls. La question du très jeune âge est essentielle pour comprendre les motifs récurrents qui composent la vie des comédiennes : l'importance de la chambre, des photos d'amies, de parents ou de vedettes punaisées au mur, les camarades, les secrets, les jeux... Le passage brutal de la chambre d'enfance à la loge rend délicat la construction de la comédienne adulte. Arrachée à sa chambre de jeune fille, même quand celle-ci s'apparente davantage à un taudis qu'à un refuge chaleureux et bienveillant, elle se retrouve en pleine lumière sans y avoir été préparée. Une fois leur carrière lancée, les actrices naviguent entre la scène, la coulisse et leurs intérieurs, dans un enchevêtrement d'espaces où l'intimité est abolie. Faire l'histoire des historiettes, c'est donc traverser à nouveaux frais ces espaces où les corps des actrices se meuvent, formant des images qui circulent ensuite dans toute la société. La presse et les romans anecdotiques, la peinture puis, à partir des années 1900, la photographie (professionnelle comme amateur) documentent leurs vies dans les moindres détails. Les centaines de clichés des agences de photographie et de tourisme²⁰ pris dans les loges des actrices au début du XX^e siècle sont les variantes

¹⁹ H. Bauér, *Une comédienne : scènes de la vie de théâtre*, op. cit., p. 8.

²⁰ Les agences de photographies comme l'agence de Charles puis Émile Reutlinger, des sociétés d'amateurs comme la Société française de photographie, la Société d'excursion des amateurs de photographie, le Touring-Club de France (1890-1983). Les photographies d'actrices sont publiées dans les journaux, les bulletins, les guides de tourisme comme le *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899 ou *Nos actrices chez elles*, Paris, Fayard, 1895.



Louis Delamare, [actrices dans des coulisses], entre 1908-1909, plaque stéréoscopique négative, 4,5 x 10,7 cm. Collection Société française de photographie (coll. SFP).

Sur cette photographie en noir et blanc de 1909, deux actrices vêtues en costumes de scène de music-hall prennent la pose dans la coulisse d'un théâtre.



Louis Delamare, [actrice dans une loge au Théâtre des Capucines], c. 1909, plaque stéréoscopique négative, 4,5 x 10,7 cm. Collection Société française de photographie (coll. SFP)

Sur cette photographie en noir et blanc, on voit une actrice nommée Siamé qui pose dans sa loge du Théâtre des Capucines, devant un grand miroir dans lequel se reflète Louis Delamarre et un autre homme, vêtus en costumes de ville.



Louis Delamare, [Fernanda dans les coulisses du Théâtre de la Scala], février 1911, plaque stéréoscopique négative, 4,5 x 10,7 cm. Collection Société française de photographie (coll. SFP).

Sur cette photographie en noir et blanc, une actrice costumée pose pour le photographe Louis Delamare, assise sur une chaise dans les coulisses du Théâtre de La Scala.

iconographiques de l'histoires : dénudées, mutines, cajoleuses, les actrices sont regardées comme elles étaient décrites²¹.

Le décalage entre le réel et l'image évoque les écarts et les libertés que les anecdotes entretiennent avec l'histoire du théâtre. La vie théâtrale est scénarisée, fantasmée et rejouée au fil des pages de la littérature de coulisses comme des images. Parfois les deux médiums sont associés, les légendes des photographies se faisant le support de l'anecdote, avec son ton grivois et sa forme brève et ironique, comme pour la photographie de Gabrielle Réjane par Nadar, publiée en 1895 par la revue *Panorama* dans la série « Paris la nuit²² ».

Dans un décor rappelant la Grèce antique, Réjane pose, légèrement vêtue d'un long « tissu vaporeux » et d'« un voile attaché à sa tête ». Elle y incarne *Lysistrata*,

²¹ Léonor Delaunay, « Dévoiler les images. L'imaginaire des coulisses et ses variations », *Cahier Théâtre/Archives*, n° 3, « N'entrez pas ! Excursions photographiques dans les loges et les coulisses (1890-1930) », juillet 2023, p. 26-61.

²² Voir l'étude de cette photographie par Romain Piana, « Réjane et les « tuniques pareilles à des vêtements de déesse » : l'artiste parisienne en déshabillé », *Registres*, 20, 2017, p. 38.

meneuse athénienne d'une grève du sexe. La légende qui accompagne l'image renforce son caractère érotique par le clin d'œil qu'elle fait aux lecteurs du journal : « Le cliché que nous publions fait comprendre *Lysistrata*. Pas un Grec – et pas un Français – ne résisterait à ce costume²³ ». Cette photographie s'inscrit dans une longue série d'images d'actrices parisiennes, qui « paraît résumer, de manière vertigineuse quoique détournée, certaines ambiguïtés érotiques du statut de l'actrice "parisienne" à la fin du XIX^e siècle, dans le vaste spectre qui va de la gommeuse de café-concert à l'étoile du boulevard, voire de Liane de Pougy à Sarah Bernhardt²⁴ ».

C'est à cet endroit du corps exposé de la femme que l'on observe un véritable compagnonnage entre les récits sur les actrices et les images que l'on fait d'elles. En 1889 paraît *Les Loges d'artistes* de Louis Germont, où des loges surchargées de draperies, de tapis et de fleurs sont dessinées par Félix Fournery. Quelques années plus tard, en

124 1895 – l'année même où paraît la série « Paris la nuit » –, les éditions Fayard publient *Nos actrices chez elles* sous forme de fascicules, mettant en scène les actrices dans leurs appartements, la photographie permettant de capter de manière inédite l'intimité des actrices. La publicité proclame d'ailleurs : « Photographies d'Eugène Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle. Nouveau procédé breveté permettant de photographier instantanément, la nuit et le jour, à domicile », avant d'expliquer son projet :

— Jamais les femmes qui, par le talent et la beauté, triomphent au théâtre n'ont obtenu plus de place qu'aujourd'hui. [...] on pourrait croire la curiosité publique satisfaite à leur endroit. En vérité, il n'en est rien. On regrette de ne connaître que par des portraits officiels et des articles de journaux les actrices les plus en vue. On voudrait les voir dans l'intimité de leur vie, dans le cadre où leur véritable personnalité se dégage, leur esprit se révèle et leurs goûts se devinent. Frappés d'un désir si généralement répandu, nous entreprenons ici la publication d'un album sans précédent [...]. Chacun va pouvoir pénétrer chez les reines du jour, devenir un instant le familier de leur « home » et y découvrir des merveilles d'ameublement propres à suggérer d'excellentes idées de confort et de goût²⁵.

Se lit ici l'ambition d'une excursion naturaliste dans l'intimité de celles qu'on ne voit d'ordinaire que mises en spectacle.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cité par Manuel Charpy dans *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale*, Paris, 1830-1914, thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Luc Pinol, Université de Tours, 2010, p. 1172-1173.

D'AUTRES REGARDS SUR LES COULISSES

Ainsi, entre les lignes, et malgré elles, les anecdotes et historiettes témoignent de réalités sociales que d'autres documents permettent d'écrire, le changement de régime d'écriture s'opérant dès la fin du XIX^e siècle, quand le récit de coulisses prend la forme du reportage, de l'enquête, relayant les dénonciations et les résistances de celles et de ceux dont les anecdotes se nourrissaient. On écrit et on décrit différemment les coulisses : des actrices et des acteurs au travail, des reportages, inspirés des nouvelles formes d'écritures journalistiques venues des États-Unis – on pourra lire *Loges et Coulisses* de Jules Huret, qui décrit, par exemple, dans « Copeau et Gervaise », comment Lucien Guitry et Suzanne Després, au moment de la création en 1900 de *L'Assommoir* au théâtre de la Porte-Saint-Martin, se fondent *incognito* dans la foule des ouvriers et des ouvrières de Belleville, afin de capter les gestes, les intonations, les manières de manger, de parler aux enfants, de déambuler sur les trottoirs – parvenant à pénétrer dans les intérieurs d'une famille ouvrière afin d'observer ces espaces minuscules, insalubres, où une mère de famille leur parle de ses fins de mois en préparant un repas : une immersion sociologique qui documente avec une précision rare la fabrique de l'acteur du théâtre naturaliste, et indique l'importance des vêtements, des gestes, des odeurs, des voix.

La méthode de l'enquête et du reportage modifie le regard que l'on pose sur le travail des acteurs et des actrices, et démode en peu de temps la production des potins et des cancans. On étudie sérieusement ce que dévoilent ces récits de coulisses. On décrit les mondes sociaux qui évoluent derrière les portes closes des loges et des salons. D'autres paroles s'imposent comme contrepoint à la marée scabreuse des anecdotes. Elles sont la part manquante des historiettes. Elles viennent d'ailleurs, d'autres sources, d'autres cheminements. Ce sont les dizaines de plaintes en justice, de témoignages, d'accusations, portées par les actrices-chanteuses-danseuses – ces petites femmes des scènes du music-hall –, qui s'échelonnent dans les pages de la presse syndicale, ou, traces quasi invisibles, infimes, dans les archives des préfectures – prouvant la permanence des résistances et des refus d'être livrées aux désirs, aux gestes et aux regards intrusifs des spectateurs. Fixer notre attention sur la littérature des coulisses, c'est s'appliquer à l'observation du détail des pratiques pour entrer dans la mécanique du spectaculaire, cheminer de la salle aux coulisses, de la violence exercée sur ces femmes aux émancipations qu'elles inventent. Voilà l'anecdote renversée : de sa crudité voyeuse elle devient un ressaisissement, une reprise.

OUVRIR UN NOUVEL ESPACE DE LA LITTÉRATURE

Le va-et-vient permanent des comédiennes, d'autant plus infernal qu'il se déroule dans des espaces étroits et mal éclairés, est décrit dans de nouveaux récits, par des artistes et des observateurs au regard plus attentif aux réalités du travail, comme traduit dans cette introduction à un ouvrage sur les vedettes du music-hall (de Gaby Deslys à Mistinguett) par le directeur des Folies Bergère, Jacques Charles :

Les décors de Music-Hall pour lutter d'éclat avec les paillettes et les brillants des costumes sont « givrés » de « brillantine ». Or, cette brillantine, c'est « de la poussière de verre ». Les décors en « montant » et en « descendant » frottent les uns contre les autres, « sucrant » le plateau de cette poussière mortelle qui brûle les muqueuses, à tel point que pendant les dernières répétitions de l'une de mes revues, quatre machinistes furent conduits à l'hôpital, fous de douleur de cette poudre reçue dans les yeux. On peut s'en imaginer l'effet dans le nez, la gorge, les poumons. [...]

Le rideau baissé, la salle vide et noire recouverte de ses housses poussiéreuses, ne croyez pas que la « soirée de la vedette » soit finie avec la représentation. Frictionnée, bouchonnée, démaquillée, remaquillée, il lui faut s'habiller à nouveau, mettre tous ses bijoux, et aller se montrer dans une fête ou dans une boîte de nuit pour sa publicité personnelle et celle de sa pièce. [...]

Ajoutez à cela les photographes, les couturières, les répétitions et vous comprendrez peut-être qu'un tel métier « brûle » plus vite qu'un autre, celles qui l'exercent²⁶.

Ces nouveaux espaces du divertissement suscitent de nouveaux récits. Ils sont un contrepoint aux descriptions habituelles sur les envers du monde du théâtre, qui se composent des mémoires et souvenirs d'artistes, d'enquêtes, de conférences et de romans. Certes, les auteurs et autrices arrangeant la vérité au gré des stratégies de carrière et d'édification de leur postérité, mais, à partir des années 1900, la littérature anecdotique change de ton. Le quotidien du travail, lesté de ses peines et de ses désenchantements, affleure dans les récits de la vie théâtrale. Les dessous du monde des paillettes sont dévoilés.

Colette, déjà reconnue dans les mondes du théâtre et de la littérature, écrit sur ses expériences d'actrice et de mime. Elle évoque, pour commencer dans des feuilletons publiés dans la presse à partir de 1905, le monde du music-hall et des tournées avec une tendresse et une sympathie peu communes. Paraîtront *Les Vrilles de la vigne* (1908),

²⁶ Extrait de la préface de Jacques Charles, *De Gaby Deslys à Mistinguett*, Paris, Gallimard, 1933, n. p.

La Vagabonde (1910) et *L'Envers du music-hall* (1913), trois reportages romancés qui ouvrent « un espace neuf », dépeignant d'un autre point de vue que celui adopté par l'auteur d'anecdotes cruelles et piquantes ce monde jusqu'alors mal connu et mal dépeint des « vagabonds errants »²⁷ des petits théâtres, les métiers et les fonctions les plus invisibles et les plus méprisés de l'industrie du spectacle, comme la caissière :

Les chiens de garde, dans leur niche qui tourne le dos au vent d'ouest, sont mieux logés qu'elle. Elle gîte, de huit heures à minuit en soirée, de deux heures à cinq heures en matinée, sous l'escalier qui mène aux loges d'artistes, dans un creux humide, et son petit bureau de bois blanc râpé la défend seul contre le brutal courant d'air que lui jette en retombant la porte de fer sans cesse ouverte et refermée. Le calorifère d'un côté, l'escalier de l'autre lui soufflent le chaud et le froid et dérangeant un peu son tour de boucles et sa petite pèlerine tricotée dont chaque maille retient une perle de faux jais²⁸.

En 1929, Maurice Verne publie *Aux usines du plaisir. La vie secrète du music-hall*²⁹, qui se penche à son tour sur les coulisses du music-hall, montrant ici d'autres coulisses du théâtre et abandonnant la focale sur la loge, comme l'avait déjà fait Colette dans ses reportages romancés :

Un drame. On entend un cri déchirant. Une figurante, mise en retard par sa robe de crabe, panne et nacre simili, s'est précipitée haletante sur la scène. Tableau de fond de mer. Une trappe béait... celle d'où doit sortir Amphitrite, née de l'onde amère... la trappe a bu le petit crabe... un plongeon de sept mètres dans les dessous... tout le monde crie³⁰.

Les nouvelles formes d'enquêtes et de reportages³¹ jouent ici un rôle important. Le geste documentaire est transformé par les méthodes d'investigation venues des États-Unis, qui inspirent de nombreux journalistes militants, partout dans le monde. Le théâtre devient un espace social. L'anecdote n'en ordonne plus l'ordre et le récit. On qualifie désormais les music-halls d'« usines », assumant d'en parler comme des lieux de labeur et d'exploitation : le travail et ses sacrifices sont au centre des regards, les directeurs traités de « maquignons », la féerie a son envers, qui n'est guère reluisant. Les coulisses sont décrites comme des espaces du danger, de l'intrusion, de la

²⁷ Madeleine Lazard, *Colette, biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

²⁸ Colette, *L'Envers du music-hall*, Paris, Flammarion, 1948, p. 155.

²⁹ Maurice Verne, *Aux usines du plaisir. La vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929.

³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³¹ Voir par exemple Sarah Mombert, « [Aux origines du reportage social. Le proto-reportage français dans la presse et la fiction](#) », *Recherches & Travaux*, 98, 2021.

surveillance et des agressions. Si les vicissitudes et les intrigues du spectacle ont toujours une place dans ces nouveaux récits, ils empruntent désormais à l'enquête et au reportage leurs principes fondamentaux, faisant affleurer d'autres voix, d'autres sensibilités, celles des occupant-e-s de ces mêmes coulisses qui défendent, avec entêtement et hargne, leur territoire, qui en dénoncent les périls, qui se révoltent contre les blessures qu'entraînent la course endiablée de la scène à la loge, les intrusions des spectateurs dans les loges, les photographes venus faire des images en déshabillé sans les rétribuer. Les coulisses sont des lieux de lutte où s'inventent aussi de multiples et parfois infimes stratégies d'opposition et d'effritement des règles qui président à l'exploitation des femmes et hommes de théâtre.

128

LES ESPACES REDÉFINIS

Des mémoires alternatives paraissent. Les actrices « se mettent » en jeu dans les récits de coulisses et en font autre chose, elles les ébranlent, elles s'en moquent, de façon drôle et cruelle chez Colette, Yvette Guilbert ou Pauline Carton³². Elles mettent en scène la flamboyance de leur personnalité, affirmant une position dominante dans le monde du spectacle³³ mais elles dénoncent aussi les pratiques des « marchands de billets faisant le trottoir aux portes des théâtres³⁴ » et qui « payent les artistes le moins possible » en s'improvisant directeurs ou agents lyriques³⁵.

Durant cette période, des secteurs du monde du spectacle se mobilisent. Les directeurs de music-halls et les artistes se syndicalisent, notamment à la Société de secours mutuel des artistes lyriques. Les journalistes comme André Ibels publient les témoignages des actrices qui sont abusées par les impresarios et les intermédiaires qui gravitent autour des petits théâtres de variétés et les salles de concerts. Le recueil de témoignages sur la vie théâtrale en province d'Ibels s'intitule *La Traite des chanteuses. Mœurs de Province, Beuglants et Bouibouis, le Prolétariat de l'art ou de l'amour*, et est

³² Colette, *L'Envers du music-hall*, op. cit.; Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927; Pauline Carton, *Les Théâtres de Carton*, Paris, Librairie académique Perrin, 1938.

³³ Voir au sujet des trajectoires d'artistes dramatiques avant 1900: Christophe Charle, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au xix^e siècle », *Revue d'histoire du xix^e siècle*, 34, 2007, p. 71-104.

³⁴ Y. Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 190.

³⁵ Voir l'étude de Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1965-2011)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 46-47.

publié en 1906³⁶, la même année que le vote de la circulaire Clemenceau, dont les artistes attendent beaucoup. Sous la pression notamment de l'Union syndicale des artistes lyriques³⁷, le ministre de l'Intérieur Clemenceau fait en effet voter en 1906 une circulaire qui limite la confusion entre les salles de spectacles et les lieux de prostitution.

La circulaire interdit que les artistes soient obligées de souper ou de prolonger la soirée avec les spectateurs : « Il faut absolument mettre obstacle à la réunion, à l'issue du concert, des artistes et des clients, en vue du souper, qui se prolonge souvent au-delà de toute mesure et présente de multiples inconvénients sur lesquels il est superflu d'insister³⁸. » On y ajoute l'interdiction formelle de nourrir et de loger les comédiennes, danseuses, chanteuses :

Les dispositions suivantes de votre arrêté auront pour objet d'éviter toute promiscuité, tout contact des artistes avec le public. À cet effet, vous prescrirez l'établissement d'une séparation fixe entre la partie de la salle réservée aux artistes et celle où se tiennent les auditeurs, prescription qui trouvera son application dans les cafés non pourvus d'une estrade convenablement surélevée.

La circulaire précise :

Les artistes ne devront avoir aucun contact avec le public, dont ils seront séparés, en cas de besoin, par une balustrade fixe et pleine, d'au moins 1 mètre de hauteur. Ils ne seront admis dans l'établissement ou ses dépendances que pendant la durée des répétitions et du concert ou spectacle. Les répétitions auront toujours lieu hors la présence du public. Durant les représentations, les artistes ne pourront pénétrer dans la partie de la salle affectée au public, soit pour consommer, soit [...] sous prétexte de quêtes.

Les espaces dédiés au public et ceux dédiés aux artistes sont distingués. La confusion qui se trouvait liée aux coulisses est remise en cause. Dans l'autre sens, celui qui consiste à obliger les artistes, et particulièrement les actrices, à se mettre à la disposition des désirs des spectateurs : la circulaire est sans ambiguïté. Le souper, le bal, les déambulations dans la salle, les quêtes... toute situation qui favorise la proximité entre public et artiste est interdite. La circulaire ne résout pas pour autant l'exploitation des actrices dans les théâtres, leurs plaintes et protestations publiées dans les journaux des syndicats

³⁶ André Ibels, *La Traite des chanteuses, Mœurs de Province, Beuglants et Bouibouis, le Prolétariat de l'art ou de l'amour*, Paris, Librairie Félix Juven, 1906.

³⁷ Voir à ce sujet M.-A. Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité! [...] (1865-2011)*, op. cit.

³⁸ « Circulaire du 18 décembre 1906 », *Bulletin officiel annoté de tous les ministères: lois, décrets, circulaires, instructions...*, France, Paris, Direction de l'administration départementale et communale, décembre 1906, p. 568 sq., en particulier p. 572.

d'artistes dramatiques l'attestent³⁹. En dépit des manques dans son application, de la mauvaise volonté des directeurs de théâtre véreux, des appointements souvent trop bas et des tentatives de forcer les portes des loges, les prises de paroles des actrices, comédiennes, danseuses et chanteuses, au firmament de leur carrière ou dans l'ombre des bouis-bouis qui essaient un peu partout en France et dans les colonies durant les années 1880-1930, les coutumes dans les théâtres changent, les récits également. La permissivité, qui semblait jusqu'alors un fait établi, la confusion entre actrice et prostituée étant entretenue par les anecdotes grivoises et égrillardes, voit ses fondements s'émousser. Si les productions érotiques et pornographiques ont de beaux jours devant elles et si l'industrie du cinéma invente de nouvelles formes d'asservissement de ses comédiennes, qu'elle ne cessera de dévorer avec une puissance et une cruauté inégalées, les protestations et les prises de parole des comédiennes de théâtre au tournant du **130** xx^e siècle ont du moins permis quelques garanties. L'intrusion de spectateurs dans les loges des théâtres ne va plus de soi ; elle devient une infraction, et s'estompe peu à peu de la littérature théâtrale.

Tenter de saisir les points de vue des comédiennes en partant des récits littéraires et médiatiques produits à leur propos revient paradoxalement à saisir des indices qui conduisent vers autant de points de vue et de pratiques. Les prises de paroles des actrices, surtout au sein des music-halls et des cafés-concerts, qu'il s'agisse de protestations, des procès ou des publications de mémoires, ont permis de changer le décor et les discours qui considéraient qu'actrices et danseuses étaient des « artistes de fantaisie » dont on pouvait disposer selon son désir. Reste à saisir la manière dont ces nouveaux récits bousculent la mise en scène et jusqu'aux textes de théâtre.

³⁹ On pourra consulter à ce sujet le journal de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques : concerts, cirques et music-halls, *L'Artiste lyrique*, qui publie les plaintes et les dénonciations de directeurs qui n'appliquent pas la circulaire Clemenceau.

BIBLIOGRAPHIE

- BORLOZ, Sophie-Valentine, « *Les femmes qui se parfument doivent être admirées de loin* ». *Les odeurs féminines dans Nana de Zola, Notre cœur de Maupassant et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Lausanne, Archipel Essais, 2015.
- MARCHAND, Sophie, « *Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle* », in Bouzinac Geneviève, Esmein-Sarrasin Camille, Rideau Gaël et Ribémont Gabrièle (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015.
- CHAPPEY, Jean-Luc, *Ordres et Désordres biographiques : dictionnaires, listes de noms et réputation des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2013.
- CHARLE, Christophe, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 34, 2007, p. 71-104.
- CHARPY, Manuel, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale, Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université de Tours, 2010.
- CORBIN, Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- , *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Flammarion, 2016.
- SCOTT, James C., *La Domination et les arts de la résistance. Fragments d'un discours subalterne*, Paris, éditions Amsterdam, 2009 (éd. originale en anglais : *Domination and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*, New Haven, Yale UP, 1990).
- DELAUNAY, Léonor, « Dévoiler les images. L'imaginaire des coulisses et ses variations », Cahier Théâtre/Archives, n° 3, « N'entrez pas ! Excursions photographiques dans les loges et les coulisses (1890-1930) », juillet 2023, p. 26-61.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004.
- PIANA, Romain, « Réjane et les « tuniques pareilles à des vêtements de déesse » : l'artiste parisienne en déshabillé », *Registres*, 20, 2017, p. 38.
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2001.
- JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.
- MOMBERT, Sarah, « *Aux origines du reportage social. Le proto-reportage français dans la presse et la fiction* », *Recherches & Travaux*, 98, 2021.
- RAUCH, Marie-Ange, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1965-2011)*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2015.
- REVERZY, Éléonore, *La Littérature publique. Fictions de la prostitution au XIX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

NOTICE

Léonor Delaunay est historienne du théâtre. Elle a soutenu en 2009 un doctorat en études théâtrales sur le théâtre ouvrier des années 1920-1930, publié en 2011 aux PUR : *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*.

Elle poursuit ses recherches sur les aspects intimes et matériels du théâtre populaire et politique aux XIX^e et XX^e siècles.

Depuis janvier 2012 elle a été nommée directrice de la Société d'histoire du théâtre. Elle y publie la *Revue d'histoire du théâtre* et y travaille sur les mises en récit et en exposition de l'histoire du théâtre. L'archive, ses usages et ses prolongements numériques, se situent au cœur de ses pratiques.

Elle a coordonné plusieurs numéros sur les commerces du théâtre en 2016, sur le théâtre yiddish en 2022, sur la fabrique du paysage en 2023 et un numéro consacré à l'histoire sociale, intime et matérielle des coulisses, projet qu'elle prolonge au travers d'enquêtes dans les archives iconographiques et intimes des théâtres du début du XX^e siècle.

Elle a en charge depuis 2020 un séminaire sur les archives du théâtre à l'université Paris Nanterre.

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à l'envers de la littérature anecdotique et pittoresque, qui constitue ici non pas la source mais un matériau littéraire qui dévoile entre ses lignes une réalité sociale traversée de tensions, de microrésistances, de stratégies de contournement des règles qui organisent la vie dans les théâtres en France et dans ses colonies. Le matériau anecdotique est saisi tel un matériau documentaire, contenant des indices d'une histoire sociale et sensible, quotidienne, que l'enquête permet de mettre au jour. Au-delà de ses caractéristiques – entre autres préjugé, lieu commun, sexualisation, ironie, moralisme, brièveté –, que nous dévoile alors l'anecdote ? Quel regard sur le monde du spectacle ces récits construisent-ils ? Est-il possible, en les déconstruisant, de faire émerger une autre histoire de la vie théâtrale, de rendre, par d'autres sources, un corps et une pensée à ces actrices souvent moquées, caricaturées et réifiées dans la marée des anecdotes ?

MOTS-CLÉS

Coulisse, actrice, anecdote, histoire sociale

ABSTRACT

This article looks at the other side of anecdotal and picturesque literature, which here is not the source but a literary material that reveals between its lines a social reality riddled with tensions, micro-resistances and strategies for circumventing the rules that organised life in theatres in France and its colonies. The anecdotal material is captured like documentary material, containing clues to a social history that is sensitive and everyday, and that the survey helps to bring to light. Beyond its characteristics – prejudice, commonplace, sexualisation, irony, moralism, brevity – what does the anecdote reveal? What view of the world of entertainment do these stories construct? Is it possible, by deconstructing them, to bring to light another history of theatrical life, to give back, through other sources, a body and a thought to these actresses who are often mocked, caricatured and reified in the tide of anecdotes?

KEYWORDS

Backstage, actress, anecdote, social history

TABLE RONDE. TEMPORALITÉS DU RÉCIT, POINTS DE VUE

*Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan¹,
Aliette Martin² & Roxane Martin³*

Après la table ronde animée par Florence Naugrette, qui réunissait des praticiens pour expliquer comment et pourquoi les spectacles peuvent raconter l'histoire du théâtre, la présente table ronde rassemblait les auteurs de trois livres racontant à leur tour cette histoire selon des partis pris très différents.

Agathe Sanjuan, après avoir travaillé à la Bibliothèque nationale de France au département des Acquisitions de livres en langue étrangère puis au département des Arts du spectacle, a été de 2008 à 2024 conservatrice-archiviste de la Comédie-Française, où elle a dirigé les archives, la collection d'art et la bibliothèque-musée, mais aussi organisé des expositions comme « L'art du costume à la Comédie-Française » (CNCS de Moulins, 2011), « Molière le jeu du vrai et du faux » (site Richelieu de la BnF, 2022) et « Les bijoux de scène de la Comédie-Française » (École des arts joailliers, 2024). Son premier roman, *La Maison enchantée*, sorti aux Forges de Vulcain en 2022, est à la fois une rêverie sur la folie de la collection et une réflexion sur les pouvoirs de l'art. Mais l'ouvrage pour lequel nous l'avions invitée est celui qu'elle a écrit en collaboration avec Martial Poirson : *Comédie Française. Une histoire du théâtre*, paru aux éditions du Seuil en 2018. Cet ouvrage retrace l'histoire de la maison de Molière de sa fondation en 1680 à nos jours, en sept copieux chapitres qui suivent un ordre chronologique, et sont tous organisés en quatre temps : le premier concerne la relation de la Comédie-Française avec l'État, son statut juridique et son organisation administrative ; le deuxième, la vie de la troupe, son règlement et sa composition ; le troisième, les productions artistiques en lien avec l'évolution des techniques et des métiers du théâtre ; le quatrième, la réception par le public. De sorte que cet ouvrage se prête à une double lecture, linéaire ou transversale.

135

¹ Agathe Sanjuan, *Comédie Française. Une histoire du théâtre*, Seuil, 2018.

² Aliette Martin, *Ma Comédie-Française. Une histoire intime de la Maison de Molière*, Le Palais, 2022.

³ Roxane Martin, *Une soirée sur le boulevard du crime. Le Mélo à la loupe*, Classiques Garnier, 2023.

Aliette Martin, elle aussi, est une figure de la Comédie-Française, puisqu'elle y a exercé durant plus de quarante ans, de 1975 à 2017, une fonction essentielle, créée par Pierre Dux, qui lui avait demandé de l'aider à organiser la programmation et la distribution des spectacles. Elle est ainsi devenue directrice de la coordination puis directrice déléguée à la programmation. Par-delà ces changements de titre, sa mission est demeurée la même : il s'agissait toujours de faire l'emploi du temps de toutes les abeilles de la ruche, et comme ces emplois du temps sont emboités les uns dans les autres, l'on imagine que cette tâche est d'une complexité extrême et l'on comprend que Marcel Bozonnet ait pu dire : « Le cerveau d'Aliette Martin est l'ancêtre de l'ordinateur. » Elle venait tout juste, en 2022, de faire paraître aux éditions du Palais un livre savoureux, intitulé *Ma Comédie-Française. Une histoire intime de la Maison de Molière*, précédé d'une préface de Denis Podalydès. Dans cette autobiographie professionnelle, sont rassemblés les souvenirs d'une carrière de quarante-deux ans, au cours de laquelle Aliette Martin a vu tous les spectacles, connu tous les comédiens et toutes les comédiennes, travaillé avec pas moins de dix administrateurs généraux : Pierre Dux, Jacques Toja, Jean-Pierre Vincent, Jean Le Poulain, Antoine Vitez, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Miquel, Marcel Bozonnet, Muriel Mayette, Éric Ruf.

Roxane Martin, professeure à l'Université de Lorraine, est connue pour ses travaux sur la féerie et le mélodrame, mais aussi sur la notion de mise en scène, qui ont notamment abouti à deux essais : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)* (Honoré Champion, 2007), couronné par le prix Roland-de-Jouvenel de l'Académie française et par le prix Georges-Jamati, et *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)* (Classiques Garnier, 2014). Elle a également dirigé de nombreux collectifs : un numéro de *European Drama and Performance Studies* sur le développement du grand spectacle en France, un numéro de la *Revue d'histoire du théâtre* sur le jeu de l'acteur de mélodrame, un numéro de *Romantisme* sur la mise en scène au XIX^e siècle, un numéro des *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* sur le mélodrame, et *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'historiographie* (Honoré Champion, 2019), qui était déjà, comme le présent colloque, une interrogation sur les objets et les méthodes de l'écriture de l'histoire du théâtre. Elle dirige, enfin, chez Garnier, l'édition du *Théâtre complet* de Pixérécourt, dont les volumes paraissent régulièrement. Le livre pour lequel nous l'avions invitée n'était pas encore sorti au moment de la table ronde : il s'agissait d'*Une soirée sur le boulevard du crime. Le mélo à la loupe* (Classiques Garnier, 2023), qui fait le récit ou, plutôt, l'analyse, des cinq spectacles joués le long du boulevard du Temple et du boulevard Saint-Martin le soir du 29 avril 1823, dans les salles de la Gaîté, de l'Ambigu-Comique, du Panorama-Dramatique et de la Porte-Saint-Martin. L'analyse se déroule

en quatre temps : la première partie observe les mutations thématiques du genre du mélodrame à ce moment ; la deuxième interroge, du point de vue de l'histoire sociale, la représentation du crime et du châtiment à la lumière du Code pénal ; la troisième s'intéresse, du point de vue de la mise en scène, à la réalisation matérielle des spectacles ; la dernière se penche sur la musique et le ballet.

Avec ces trois ouvrages étaient ainsi rassemblés différents modes d'écriture de l'histoire du théâtre. Différents, d'abord, par leurs objets : d'un côté il y avait deux ouvrages sur la maison institutionnelle par excellence, de l'autre un ouvrage sur une forme populaire et illégitime de théâtre. Différents, ensuite, par leur empan chronologique : le livre d'Agathe Sanjuan et Martial Poirson retrace trois siècles et demi d'histoire, celui d'Aliette Martin parcourt quatre décennies, celui de Roxane Martin se concentre sur une soirée. Différents, enfin, par le genre dont ils relèvent : *Comédie Française. Une histoire du théâtre* est une somme, un livre d'histoire, une synthèse magistrale et monumentale, qui adopte un point de vue surplombant et panoramique ; *Ma Comédie-Française. Une histoire intime de la Maison de Molière* est un livre qui relève de l'écriture de soi : l'histoire de la Comédie-Française est racontée à travers le prisme d'une subjectivité, en « focalisation interne » comme dit en narratologie, et met donc l'accent sur le retentissement affectif et intime des événements ; *Une soirée sur le boulevard du crime. Le mélô à la loupe* est un livre qui relève de la microhistoire et qui, par le biais d'une analyse extrêmement fouillée et approfondie de quelques pièces, de leur mise en scène, de la formation et du parcours des acteurs, de la composition de la salle, nous immerge dans l'univers du boulevard du crime.

Comme c'est justement la confrontation de ces trois modes d'écriture de l'histoire du théâtre qui nous avait paru intéressante, les questions posées s'adressaient chaque fois aux trois invitées, même s'il était souvent nécessaire de les moduler et de les adapter en fonction des ouvrages.

Marianne Bouchardon

Raconter l'histoire du théâtre, on l'a bien vu au cours des deux premières journées du colloque, implique, par définition, un découpage chronologique, une périodisation, qui met en valeur des ruptures et qui impose une scansion. Agathe Sanjuan, je voudrais revenir sur votre découpage en sept périodes, qui correspondent toutes à des charnières politiques, en raison de la proximité de la Comédie-Française avec le pouvoir. Dans quelle mesure cette périodisation s'est-elle imposée de manière indiscutable, dans quelle mesure a-t-elle fait l'objet d'un choix ? Auriez-vous pu découper votre histoire autrement ?

Agathe Sanjuan

Avec Martial Poirson, nous voulions mettre l'accent sur des périodes moins traitées par l'iconographie, en particulier le XIX^e siècle : nous l'avons découpé autrement que l'avaient fait les ouvrages précédents, qui n'accordaient qu'une part assez succincte à cette époque. On est tombés assez vite d'accord avec Martial sur ce découpage chronologique, avec l'aval de l'éditeur. Il ne faut pas oublier que c'est un ouvrage d'histoire pour le grand public, certes très documenté et qui procède du dépouillement de séries d'archives importantes, mais c'est aussi un beau livre illustré. Il a fallu tenir compte de tout cela avec l'éditeur, au moment de la conception et de l'écriture.

Marianne Bouchardon

Aliette Martin, j'aimerais que vous nous parliez de la manière dont vous êtes parvenue

138 à conjuguer un principe de rupture (puisque chaque nouvel administrateur impose une nouvelle façon de travailler) et un principe de continuité (puisqu'il y a à la Comédie-Française des figures tutélaires et des principes intangibles). De cette conjugaison témoigne la double typographie de votre livre, qui souligne l'alternance entre le récit et les « coups de projecteurs ».

Aliette Martin

J'ai écrit la première version de ce livre d'un seul trait, avec comme règle de pas regarder les notes que j'avais prises tout au long de ces années, et avec comme autre règle de ne pas me censurer. J'ai ensuite laissé reposer. J'ai repris, j'ai écrémé, mais je tenais beaucoup à cette idée d'avoir un livre écrit d'un trait. C'est pour moi un livre de passion. Quand la pandémie est arrivée, le livre a dormi pendant deux ans, et quand j'ai commencé à parler avec des éditeurs, on m'a fait comprendre que ce serait bien de faire des respirations et de le rythmer davantage. C'est comme ça que m'est venue l'idée des chapitres d'administrateur, et de faire de temps en temps une petite vignette sur un acteur, sur les textes qui régissent la maison, ou sur l'affaire Bobigny, l'affaire Handke, l'affaire Putzulu. Mais au départ je voulais que tout soit d'un trait. J'avais mis comme sous-titre « Ma Comédie-Française vue de Talma », parce que mon bureau était à l'étage « Talma ». Ça voulait bien dire qu'il s'agissait là de mon regard et que je ne prétends pas être historienne. Je ne suis ni exhaustive ni impartiale, j'ai écrit avec les caprices de ma mémoire puisque je n'ai pas voulu me replonger dans mes carnets. J'avais très peur de m'engluer si je commençais à regarder jour par jour.

Marianne Bouchardon

J'ai été frappée en vous lisant du nombre important de morts et de disparitions.

Aliette Martin

Oui, j'ai réalisé en l'écrivant que j'avais passé beaucoup de temps à Saint-Roch.

Marianne Bouchardon

J'ai relevé dans le discours de Pierre Louis-Calixte cette phrase : « l'on ne sait jamais si l'on se reverra. » On a l'impression qu'il y a une fragilité de cette troupe parce qu'il y a beaucoup de disparitions.

Aliette Martin

La Comédie-Française est toujours le reflet du monde extérieur. Tous les grands événements, comme l'épidémie du sida, se sont sentis dans la troupe.

Marianne Bouchardon

Pour Roxane Martin, la question ne se pose pas dans les mêmes termes : ce qui peut être interrogé, c'est le choix de la date du 29 avril 1823. Pourriez-vous revenir sur les raisons de ce choix, pesé et réfléchi, mais aussi sur les sacrifices qu'il implique. Cette date oblige-t-elle à évincer certains éléments de l'histoire du mélodrame ?

Roxane Martin

Je suis justement partie de l'histoire qui s'est écrite sur le mélodrame, comme je l'avais fait pour la féerie. Quand on écrit sur l'histoire d'un genre, on cherche souvent à réhabiliter ce genre dans le présent. On prend un large corpus, six ou sept cents pièces, sur une période suffisamment étendue pour isoler des invariants, puis on note les quelques modulations de ces invariants du genre dans sa chronologie. En travaillant sur l'édition critique de Pixérécourt, considéré comme le père et le chef de file du mélodrame dit « classique », c'est-à-dire de la première période, j'ai perçu que la grille de lecture que nous avons sur le mélodrame ne s'appliquait pas. Pièce par pièce, il fallait détricoter ces invariants, montrer comment ils se réajustent et opèrent déjà une sorte de mélange des genres, même si ce n'est pas encore celui des romantiques des années 1830. Enfin, en lisant les thèses des jeunes docteurs, j'ai compris que cette grille était bien trop rigide et qu'elle avait tendance à faire l'inverse de ce qui avait été l'objectif des années 1980 dans l'histoire du mélodrame, à savoir faire valoir un genre, et finir paradoxalement par l'écraser, en raison de cette grille appliquée mécaniquement. D'où l'idée de chercher non plus à faire l'histoire du genre, mais l'histoire de la réception de ce genre, et donc l'idée de raconter une soirée. La date n'est pas très importante finalement, à condition qu'elle soit dans la période de la Restauration. J'ai choisi l'année 1823 parce que c'est une année considérée comme clivante : c'est la rupture entre le mélodrame classique

et romantique avec *L'Auberge des Adrets*. Mais je ne voulais pas prendre cette pièce, qui d'ailleurs n'est pas un mélodrame classique. L'année 1823, c'est aussi l'année où l'appellation « boulevard du crime » commence à être employée pour désigner les théâtres du mélodrame. Le crime est déjà un sujet de pièces sous la Restauration : c'est le cas dès 1816 chez Pixérécourt. Mais quand on change de régime, on voit apparaître de façon spectaculaire la thématique du tribunal et des débats sur la législation pénale. Il y avait là un nœud sociétal et politique, que le mélodrame épousait logiquement puisque c'est un genre qui suit l'actualité sous l'Empire, sous la Restauration, et même après.

J'ai dû ensuite choisir la soirée. J'ai lu tout ce qui s'est produit autour, de façon à avoir une date qui me permettait de croiser des pièces qui mettaient en jeu à la fois les acteurs jeunes (puisque ce sont les débuts de Marie Dorval et de Frédéric Lemaître), et des acteurs anciens qui avaient créé *Cælina, ou l'enfant du mystère*, pour interroger les codes de jeu : est-ce qu'ils ont changé, est-ce qu'il y a vraiment une rupture ?

Il me fallait aussi les documents nécessaires. En 1823, les documents sont beaucoup moins disponibles qu'après 1825. Il me fallait les décors, rendus accessibles en 1823 avec cette fameuse parution des *Théâtres de Paris* qui commencent à communiquer sur le décor théâtral, alors qu'avant les sujets concernaient surtout l'acteur et le costume. Il y en a donc très peu, et j'ai choisi la pièce qui me permettait de reconstruire le décor et d'analyser la façon dont il structure l'espace dramatique.

Enfin il me fallait la musique, pour rendre compte de cette dimension essentielle dans le mélodrame. Le 29 avril, j'avais tout le monde et suffisamment de documents pour faire tout ça. Mais l'enjeu, c'était de montrer les divergences, c'est-à-dire la façon dont la grille qui existe, ce code d'écriture du mélodrame, s'ajuste en fonction de ce que l'auteur veut dire de son temps, de son engagement ou de sa couleur politique. Je voulais montrer comment les auteurs ajustent les mêmes ingrédients dans la même soirée. Dans l'histoire longue, on fait sortir des invariants, au risque d'appauvrir le genre. Dans celle-là, on gagne en épaisseur.

Marianne Bouchardon

Aliette Martin, vous ne racontez pas tout ce que vous avez vécu, pour des raisons déontologiques, mais aussi parce que vous avez un devoir de réserve. Quels sont les critères qui ont servi au partage entre ce que vous avez raconté et ce que vous avez tu ?

Aliette Martin

J'avais deux lignes de conduite : aucune indiscretion ; ne rien dire non plus de ce qui ressort des comités d'administration, par déontologie. Pour le reste, comme je ne pouvais pas être exhaustive, j'ai essayé d'être aussi objective que possible. Dans

les moments un peu plus difficiles que la troupe a traversés, comme récemment sous l'administration de Muriel Mayette, j'ai essayé de montrer avec une certaine équité l'attitude de la troupe et celle de l'administrateur. Mais je ne voulais pas écrire un livre sur les petites histoires de la Comédie-Française.

Marianne Bouchardon

De même pour vous, Agathe Sanjuan, l'art de la synthèse implique forcément des mises de côté.

Agathe Sanjuan

Une de nos obsessions a été de renoncer le moins possible. Ça s'est beaucoup joué dans l'écriture, par l'allusion. Un des objectifs du livre était de toucher le grand public, ce qui demande de raconter une histoire large et synthétique. Mais c'était aussi de donner un panorama aux étudiants, pour qu'ils attrapent une allusion d'une demi-ligne, mais qui pourrait être beaucoup plus développée et donner lieu à des travaux de recherche. On a joué aussi sur les écarts entre le texte et les images : les légendes sont assez développées et répondent de façon critique aux textes. Il y a, par exemple, des sujets de recherche à trouver sur les commentaires d'images de presse au XIX^e siècle. L'idée était aussi de ne s'attacher qu'aux sources de la Comédie-Française, donc, forcément, il y a des choses qu'on n'a pas dites parce qu'on s'est restreint à ce corpus d'archives particulier, qui ne raconte pas tout.

Marianne Bouchardon

Je voudrais m'arrêter sur le matériau de vos histoires respectives. Agathe Sanjuan et Roxane Martin, vous avez produit des ouvrages savants qui s'appuient sur un énorme travail de recherche, et qui s'adressent davantage à un public universitaire. J'aimerais que vous parliez des documents ou des archives que vous avez dépouillées, exploitées, dont certaines étaient inédites. En quoi ces archives vous ont-elles permis de renouveler le discours historiographique, de réparer des oubliés, de corriger des erreurs ?

Agathe Sanjuan

Il y a des fonds qui n'ont jamais été vus à la Comédie-Française, dans des liasses ficelées datant du XIX^e siècle. Mais je pense que toutes les archives que j'ai vues avaient déjà été consultées. Toutefois, elles n'avaient peut-être pas été consultées dans l'entièreté de la période. J'ai consulté et dépouillé toutes les archives des comités et assemblées depuis le début : on y lit toutes les évolutions et les préoccupations de la troupe, qui changent beaucoup. Mais il est aussi intéressant de voir les périodes où il

n'y a pas d'archives, où des trous sont flagrants : par exemple la bataille d'*Hernani* n'est pas du tout évoquée, et demande d'aller piocher dans des fonds complémentaires. Nous avons choisi une approche chronothématische, en insistant parfois sur des points précis à certaines périodes charnières. Par exemple, sur la question des emplois, on ne pouvait pas en parler dans tous les chapitres, de façon chronologique. De plus, notre travail demandait de dépouiller d'autres fonds, externes à la Comédie-Française. Martial Poirson s'est occupé des sources extérieures pour des raisons pratiques : j'étais sur place, et je pouvais plus facilement fouiller les archives de la maison.

Marianne Bouchardon

Avez-vous eu le sentiment de corriger des erreurs historiques ou de réparer des oubliés ?

142

Agathe Sanjuan

On cherchait surtout à envisager toutes les périodes à égalité, sans se focaliser uniquement sur « les débuts ». Les histoires de la Comédie-Française sont très centrées sur les XVII^e et XVIII^e siècles, beaucoup moins sur les siècles suivants. Notre but était de montrer que l'histoire est intéressante à toutes les périodes, ainsi que de pointer des choses qui n'avaient jamais été dites sur les siècles anciens, sur les conflits sociaux par exemple, qui étaient un peu oubliés des historiens et du grand public, comme les questions de caisses de retraite où la Comédie-Française a joué un rôle précurseur. On est obligé de faire des choix, par exemple sur les auteurs et sur le répertoire : on est influencé par notre regard contemporain sur les auteurs qui sont restés.

Roxane Martin

Les sources que j'ai utilisées ne sont pas non plus inconnues, elles sont toutes déjà très bien investies : il s'agit des rapports de censure, de la presse, des partitions musicales, des planches de décor, des ouvrages qui renseignent sur les comédiens. Peut-être que mon apport vient du côté de l'histoire du théâtre et de mon utilisation des archives judiciaires, pour essayer d'identifier ce que veut dire la notion de « crime » à cette époque. Les taux de suicide à Paris en 1823 sont des sources qui sont bien employées du côté de l'histoire sociale ; mais j'ai essayé de faire discuter ces sources pour que le lecteur puisse comprendre comment était reçu le mélodrame il y a deux cents ans, et pour qu'il saisisse la sensibilité des spectateurs devant cette forme-là, afin d'en expliquer le succès et de justifier sa place au cœur des combats politiques. Le gouvernement, via les censeurs, s'occupe beaucoup de ce genre extrêmement sensible sur le plan politique, notamment à cause de la représentation du châtiment et du crime. Par exemple, *L'Auberge des Adrets*

n'est pas la seule pièce qui mette en scène le costume du brigand, le costume du gueux, qu'on connaît avec Frédéric Lemaître. Ce costume existe déjà avant cette pièce, mais il y a une surenchère sur ce costume pendant toute l'année 1823. Celui qui le met le plus en avant, c'est le fameux Defresne, qui a créé tous les traîtres de *Pixerécourt* depuis 1802, qui en connaît tous les codes de jeu, et qui jouera dans *Les Deux Forçats* à la fin de l'année 1822, quelques mois avant *L'Auberge des Adrets*, où son personnage n'est pas tant reçu comme un traître de mélodrame que comme un bagnard. Sur ce point, l'apport de la musique est capital : si l'on analyse *Les Deux Forçats* comme on le fait habituellement, uniquement sur le plan textuel, c'est un mélodrame classique, le seul de cette soirée du 29 avril 1823 où le traître obéisse aux codes du genre. Mais la musique qui accompagne son entrée en fait le personnage principal : elle sollicite les larmes du spectateur, qui est invité à pleurer sur les malheurs de ce bagnard évadé. Il y a donc dans le mélodrame un travail qui s'opère par tous ces langages pour bousculer les codes de jeu vers d'autres significations.

Marianne Bouchardon

Aliette Martin, vous faites allusion à plusieurs reprises à vos carnets et à vos notes, mais vous semblez dire que vous vous êtes seulement servie de votre mémoire. Sur quoi vous êtes-vous appuyée pour écrire ?

Aliette Martin

Quand j'ai eu terminé le premier jet, j'ai bien sûr vérifié quelques dates, mais j'ai voulu vraiment suivre cette règle des caprices de la mémoire, à quelques exceptions près. Quand je cite par exemple la lettre d'adieu de Michel Aumont, tout le monde dans la maison l'avait reçue, et je l'avais gardée. Il y a aussi quelques archives personnelles, et j'ai pu parfois consulter des archives à la bibliothèque, pour montrer à quel point passé et présent sont mêlés à la Comédie-Française. Mais je crois qu'une approche personnelle peut proposer un éclairage neuf sur des grandes figures ou des grands événements de l'institution, parce qu'alors ils sont vus de l'intérieur. Je montre par exemple qu'Antoine Vitez, au-delà du grand artiste qu'il est incontestablement, était un homme difficile. Je crains que beaucoup de « viteziens » ne m'adressent plus jamais la parole ! Je ne l'ai connu qu'à la toute fin de sa vie, et pendant peu de temps. Mais ce sont des faits : il n'avait pas d'humour, surtout pas sur lui-même, il ne regardait jamais dans les yeux, enroulait toujours ses jambes, gêné. Il n'était pas odieux, il restait toujours courtois, mais ce n'est pas pour autant qu'il était plus agréable ! Il était plutôt glaçant. D'un autre côté, on sait que Muriel Mayette a eu des relations compliquées avec la troupe, mais comme elle est mon amie, je donne à entendre ses partis pris, afin de

nuancer le conflit. J'ai essayé d'être objective sur elle, de montrer ses défauts autant que ses qualités. Je voulais rendre aussi compte des surnoms : Catherine Samie, surnommée « Catherine Samu » parce qu'elle partait toujours en croisade pour défendre les gens, y compris dans le personnel, et pas toujours à bon escient, mais avec une générosité extraordinaire. Les Bouffes du Nord sont devenus les « Gouffres du Nord » : Christine Fersen avait eu cette invention au moment où Jean-Christophe Averty avait monté un petit spectacle Feydeau qui s'est révélé un vrai désastre au début de l'administration de Jacques Lassalle. Christine Fersen, qui devait faire partie de la distribution, a très vite claqué la porte avec Jacques Sereys, et tous deux ont baptisé les Bouffes du Nord les « Gouffres du Nord » parce que l'aventure avait coûté extrêmement cher.

Marianne Bouchardon

144

Les images peuvent, elles aussi, raconter l'histoire du théâtre, on l'a vu notamment avec les communications de Renzo Guardenti et Léonor Delaunay, et vos trois livres sont richement illustrés. *Comédie Française* est un beau livre avec une iconographie somptueuse qui compte deux cent trente illustrations. Et ces images racontent toutes une histoire, comme cette sanguine qui représente Boileau soutenant Molière au moment de *L'École des femmes*. C'est la même histoire que ce que raconte d'une autre manière le spectacle de Julie Deliquet, où on lit en scène cette lettre de Boileau.

Agathe Sanjuan

L'idée était d'avoir un regard critique sur ces images. En l'occurrence cette sanguine est très trouble. Ce n'est pas une image d'époque : on reconnaît tout à fait le Molière qu'on a en tête, et qu'on veut voir aujourd'hui, mais c'est probablement une image du XVIII^e siècle qui manipule déjà la légende de Molière. Notre but était de lire autrement ces images qu'on a l'habitude de voir, en portant sur elles un regard critique, notamment par les légendes qui les accompagnent. Le choix des images a été difficile parce qu'on a tellement de choses dans les fonds. On voulait aussi mettre des choses inédites, qui étaient davantage du ressort de l'archive, moins de grands tableaux ou de portraits de comédiens. L'éditeur était un peu plus réticent sur les pages de registre, car c'est plus dur à faire passer, même quand on les commente beaucoup. On montre aussi une page de manuscrit de souffleur, très annotée, avec des modifications importantes sur le texte, ou encore des images techniques : on avait à cœur de mettre en valeur les métiers, de faire des points réguliers sur l'évolution des effectifs et des métiers à la Comédie-Française, à travers des documents qui émanaient des différents services. Un registre de tapissier nous apprend beaucoup sur l'alternance à une période donnée, et la réutilisation des toiles de décor d'une pièce à l'autre. Alors même que certaines

pièces sont considérées comme d'avant-garde, on y réutilise des éléments d'autres spectacles. Mais c'est la dernière période qui nous a posé le plus de problèmes, parce qu'on commence à parler de gens qu'on connaît. Comment allait-on finir l'ouvrage ? Les images de fin ont fait l'objet d'un choix très réfléchi, et aussi d'une concertation avec la direction de la Comédie-Française. Quand on publie un ouvrage comme celui-là se pose la question de l'indépendance : personnellement, je fais partie des effectifs de cette maison, donc il fallait que je fasse attention à un certain nombre de choses.

Marianne Bouchardon

Aliette Martin, dans votre livre, il y a aussi des illustrations, quelques reproductions de tableaux, de dessins, de photographies qui proviennent de la collection de la Comédie-Française, mais aussi de votre fonds propre.

145

Aliette Martin

Au départ, il ne devait pas y avoir du tout d'illustrations, mais mon éditrice m'a demandé cela au dernier moment. Cela raconte aussi quelque chose de ma relation personnelle, des acteurs que j'aime bien, avec qui j'avais un lien privilégié. J'en aurais bien mis davantage.

TABLE RONDE Temporalités du récit, points de vue

Marianne Bouchardon

Roxane Martin, dans votre livre, il y a des reproductions de décors, mais aussi des maquettes en trois dimensions et des plans des salles de spectacle qui sont extrêmement éclairants.

Roxane Martin

J'ai fabriqué les illustrations pour tester le décor et l'acteur dans l'espace. J'ai repris des plans qui sont publiés en deux dimensions, et les ai reconstruits en volume. Ça permet, après, d'y planter les décors. À partir de là on peut réfléchir sur la façon dont les toiles et les châssis étaient plantés, et avoir une vraie analyse de l'espace, et du jeu de l'acteur dans cet espace. L'écriture mélodramatique joue sur les frontières : il y a toujours un muret, quelque chose à franchir et qui structure l'espace. À l'aide de ces maquettes, on voit que tout est construit sur une opposition entre le dehors et le dedans, le sombre et le clair. C'est aussi durant l'année 1823 qu'arrive l'éclairage au gaz, permettant de créer des zones de lumière qui structurent tout le drame. Et puis il y a la musique : dans le livre, il y a des QR codes qui permettent d'entendre la musique composée par Alexandre Piccini, notamment pour *La Fille de l'exilé* et *Les Deux Forçats*. C'est là un vrai choix historiographique : comment parler du mélodrame

sans la musique, qui en est un élément essentiel ? Je voulais qu'on l'entende. Dans l'édition critique de Pixerécourt, on a mis des partitions, qui sont très utiles pour les musicologues parce qu'ils voient précisément comment le mélodrame est un embryon pour des compositeurs romantiques comme Liszt. Mais je voulais que le lecteur puisse également les entendre. On a aujourd'hui des logiciels de saisie musicale, bien plus fins au niveau des instruments qu'il y a encore dix ou quinze ans. On peut désormais, en ressaisissant les partitions, redonner à entendre un peu l'orchestre. C'est imparfait, mais le but est d'immerger le lecteur dans cet espace musical qui contribue à l'esthétique du mélodrame. Plus qu'une simple illustration, la musique permet d'entrer dans la profondeur de l'écriture, car elle crée aussi de l'espace.

146 ÉCHANGES AVEC LA SALLE

Pierre Frantz

Est-ce que vous avez tenu compte des mutations de la Comédie-Française dans le paysage français ? Selon les périodes, elle joue un rôle plus ou moins important, que ce soit pendant la période du mélodrame, ou celle de la décentralisation où elle n'a plus joué le rôle central qu'elle pouvait avoir auparavant, avant de retrouver une place plus importante récemment. Et est-ce que vous avez ressenti, de l'intérieur, des changements dans la perception de ce théâtre ?

Agathe Sanjuan

On a essayé, même si on ne pouvait malheureusement pas accorder trop de place au contexte pour des raisons éditoriales. Mais on l'a fait en soulignant les décalages : par exemple les difficultés économiques de la Comédie-Française dans les années 1820-1830 s'expliquent par le contexte ; de la même manière, le retard quant à l'arrivée de la mise en scène « moderne » à la Comédie-Française permet d'évoquer un contexte beaucoup plus vaste. On a essayé de le faire à l'occasion de développements sur des points qui touchaient précisément les méthodes et le contexte de la Comédie-Française. Mais on ne pouvait pas malheureusement commencer chaque chapitre en dressant un panorama du paysage théâtral français. On a essayé de maintenir un regard critique sur la Comédie-Française. C'est une institution prestigieuse qu'on attend au tournant. On a cherché à montrer la manière dont elle peut absorber avec plus ou moins de décalage les inventions et les développements qui se font sur d'autres théâtres. Mais c'est difficile de garder une objectivité absolue, notamment sur les périodes contemporaines, quand on fait partie de cette institution.

Aliette Martin

Sur la période moderne, c'est plus compliqué. Dans mon enfance (je suis allée à la Comédie-Française depuis toute petite), je crois qu'elle jouissait d'un prestige immense. Elle avait une troupe brillante, qui a un peu pâli, je pense, après Pierre Dux. Il y a eu un passage un peu plus difficile, des attaques contre la Comédie-Française, et je crois qu'il y a eu un début de renaissance avec Muriel Mayette, qui a renouvelé la troupe. Ça, c'était une de ses grandes qualités : elle avait un flair incroyable, même pour engager des comédiens qu'elle n'avait pas vu jouer ; elle ne se trompait pas, c'était assez étonnant. Et j'ai l'impression qu'aujourd'hui la Comédie-Française est très à la mode. On voit aussi qu'à partir de Pierre Dux, la maison s'est ouverte au répertoire contemporain et aux metteurs en scène étrangers.

Clément Scotto di Clemente

Aliette Martin, est-ce que vous avez rédigé votre premier jet de façon chronologique ? Est-ce que vous avez eu des surprises en comparant votre premier jet et vos notes ?

Aliette Martin

J'ai écrit dans l'ordre chronologique, mais j'avais déjà fait des parenthèses, sur le comité d'administration ou sur le comité de lecture. Et je n'ai pas eu vraiment de surprises quand j'ai regardé mes carnets de notes, sauf une ou deux fois : j'ai pu me tromper de saison, ou d'administrateur. Tout ça est encore frais dans ma mémoire. J'ai d'ailleurs écrit un éloge du crayon et de la gomme, auxquels je tiens beaucoup : on ne peut pas faire des plannings de distributions sur ordinateur, les comédiens ne sont pas des trains et on ne gère pas une gare de triage ! Il y a toutes sortes de petites nuances d'impondérables qu'on ne peut pas entrer dans un ordinateur.

Agathe Giraud

Quand est-ce que vous avez eu l'idée de raconter l'histoire de la Comédie-Française de l'intérieur ?

Aliette Martin

J'avais toujours dans l'idée qu'un jour je le ferais. Quand je suis partie à la retraite, je me suis dit que c'était encore trop tôt, que je ne pourrais rien dire. Puis deux ou trois ans après, j'ai senti qu'il ne fallait pas trop attendre, et j'ai décidé de le faire tant que c'était encore frais.

Andrea Fabiano

Vos ouvrages posent la question de comment situer l'historien. Agathe Sanjuan, est-ce que vous vous considérez comme une historienne « officielle » de la Comédie-Française ? Vous avez dû parfois négocier avec la direction. Comment gère-t-on la censure, ou l'autocensure, quand on raconte l'histoire d'une institution – non pas ses coulisses – mais le devant de la scène ?

Agathe Sanjuan

Ma fonction au sein de la Comédie-Française est d'être garante de tous les discours historiques, ou de l'ordre du patrimoine, qui sont produits par l'institution. Par exemple, sur la couverture du livre, il y a le logo de la Comédie-Française, signifiant qu'il est « validé » par l'institution, même si personne n'a relu ce que j'ai écrit. C'est

148 plus une question d'autocensure, ou comme le dit Aliette, de délicatesse par rapport à ce qu'on sait du fonctionnement interne de la maison. Mais c'est vrai qu'il y a « pire » que le logo : la préface d'Éric Ruf ! Les éditeurs jouent beaucoup de ça, parce que c'est un argument commercial de poids d'avoir une telle préface, comme ce logo, le titre aussi, qui doit absolument contenir « Comédie-Française ». C'est peut-être un détail pour vous, mais le titre choisi est *Comédie Française*, sans le tiret qui est pourtant absolument requis par la charte de rédaction et la charte graphique de notre institution. Cette couverture était un compromis, la seule acceptable, et elle a été validée. À la lecture du livre d'Aliette, j'ai aussi réfléchi à ce qu'on avait écrit et je me suis dit qu'on avait écrit ce qu'on voulait entendre de cette histoire-là. Par exemple, pour nous, l'époque de Vitez est quand même un âge d'or, tout comme celle de Jean-Pierre Vincent, avec lequel Aliette n'est pas tendre non plus.

Aliette Martin

Je ne pense pas qu'il ait très bien réussi à la Comédie-Française, même s'il avait beaucoup de talent.

Agathe Sanjuan

Nous, on a mis en valeur le fait qu'il a invité des metteurs en scène, des scénographes qui n'étaient jamais venus ; mais c'est vrai qu'on n'a pas considéré que ses spectacles avaient peut-être raté. Une question s'est posée sur ce qu'on retient de l'évolution artistique d'une institution : que faire des spectacles qui font date sur le plan esthétique mais qui peuvent avoir été des échecs absolus. C'était très propre au règne de Jean-Pierre Vincent, qui a connu beaucoup d'échecs alors même que ce sont des spectacles qui restent dans l'histoire, et dans la mémoire vive de cette maison. Les comédiens parlent

encore de ces spectacles que pour la plupart ils n'ont pas vus. Ce sont désormais des choses qui sont de l'ordre de la légende. Sans doute avons-nous été un peu influencés par cette légende sur la période contemporaine, et peut-être aurions-nous dû faire comme ce qu'on avait fait sur les périodes plus anciennes, c'est-à-dire confronter les recettes avec la critique, pour vraiment évaluer la réussite d'une production. Par exemple, le *Macbeth* monté par Jean-Pierre Vincent est caractéristique de cette légende : ça a été un fiasco absolu, notamment en raison des costumes. Le spectacle a été créé en Avignon et les costumes, conçus par Thierry Mugler, n'étaient pas du tout adaptés au jeu des comédiens : ils étaient très lourds, et le soir de la première, une comédienne a manqué de s'envoler sous un coup de mistral. Ce spectacle est resté mythique en raison de ces costumes exceptionnellement beaux, qu'on expose à tour de bras aujourd'hui, partout dans le monde. C'est donc un spectacle qui a une renommée extraordinaire, alors que ça a été un échec. Je pense qu'on en avait conscience quand on l'a abordé, mais on ne pouvait pas faire l'impasse, dès lors qu'on écrivait une histoire très large. C'est peut-être là où l'on a fait le plus de compromis, sur ce qu'on retient d'une histoire et ce que le grand public en retient, et qu'on est obligés de raconter.

Pierre Frantz

Tout dépend de ce qu'on appelle « échec ». J'ai vu ces spectacles, et je n'ai pas la même idée que vous. Quand vous parlez « d'échec de Vincent », c'est peut-être aussi l'échec de la troupe, qui a manifesté à Vincent une certaine hostilité, ou l'échec du public. Le public de l'époque Lassalle n'est pas le même que le public d'aujourd'hui. Je me souviens d'une représentation de *Bérénice*, mise en scène par Klaus-Michaël Grüber, qui est aussi mythique, durant laquelle le public composé de vieux abonnés toussait sans relâche et avec ostentation. Ce public-là, en effet, pouvait qualifier ces spectacles d'échecs. Mais ces metteurs en scène tâchaient alors de remettre la Comédie-Française en selle, avec la conscience d'un décalage avec les autres théâtres en France, où l'on voyait des Chéreau, des Strehler. Or ce vocabulaire de l'histoire du théâtre, « l'échec », se transmet ensuite d'années en années, comme on parle de « l'échec des *Burgraves* ». Mais à ce moment-là, pour ces échecs dont vous parlez à la Comédie-Française, la salle était pleine, les billets vendus, et la critique était bonne.

Agathe Sanjuan

Il faudrait un ouvrage entier pour savoir comment déterminer si un spectacle est un échec ou pas. Je voulais plutôt parler de la surexposition de certains spectacles. On a mis l'accent sur ces spectacles qui étaient des essais pour rénover l'art de faire du théâtre à la Comédie-Française. Je pointe seulement la surexposition de certains spectacles

pour une raison patrimoniale : les costumes de Thierry Mugler sont restés, alors qu'ils étaient impraticables pour les acteurs. On a des témoignages de costumiers qui se sont épuisés à les réaliser parce qu'ils étaient des défis techniques. Ces costumes ont une valeur en tant qu'œuvre, beaucoup plus qu'en tant que costumes de scène. La prouesse technique a pris le dessus sur l'aspect artistique. Et comme il n'existe qu'une très mauvaise captation, c'est très difficile pour ceux qui n'ont pas vu ce spectacle d'en juger d'un point de vue esthétique. Mais ces questions sont inévitables dès lors qu'on fait l'histoire du temps présent.

Le théâtre historien de lui-même

CHANTER L'HISTOIRE DES THÉÂTRES PARISIENS AU XVIII^e SIÈCLE : ENJEUX ET USAGES DU VAUDEVILLE

Judith le Blanc
Université de Rouen Normandie

Il ne reste plus qu'à engager à lire cet ouvrage, non pas avec attention, comme c'est l'usage des préfaces, mais avec gaieté, et même à chanter les couplets que l'on trouvera sur son chemin. Chanter une histoire ! La proposition paraîtra singulière : pourquoi non ? [...] Le peuple français a toujours chanté ses victoires & ses pertes, sa gloire & sa misère, il peut bien chanter l'Histoire de l'Opéra-Comique¹.

C'est sur ces mots que Desboulmiers clôt la préface de son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* parue en 1770. Il annonce « qu'il serait ridicule de traiter sérieusement l'Histoire de l'Opéra-Comique » et qu'il a « cherché à donner à l'analyse de chaque pièce la forme d'un conte gracieux ou comique, mêlé de couplets agréables ou piquants² » :

J'ai pensé que l'esprit de MM. le Sage, Fuzelier, Panard, Piron et Favart valait bien celui que je pourrais mettre dans ce volume ; je n'ai pas cru non plus que la partie chronologique de cette Histoire fût bien importante et qu'il fût très intéressant pour le lecteur de savoir qu'Alard et Bertrand, associés avec la veuve Maurice et Decelles, furent d'abord seuls possesseurs des Spectacles de la Foire ; qu'ils les partagèrent depuis avec Dolet et la Place, et furent remplacés par Octave et Dominique, à qui succédèrent Saint-Edme et la Dame Baron, en rivalité avec le Chevalier Pellegrin, que remplacèrent Francisque et la Lauze, qui le furent à leur tour, par Ponteau, qui obtint de l'Académie de Musique le privilège de l'Opéra-Comique, qu'elle avait régi elle-même, et qu'il conserva jusqu'à sa suppression en 1742, etc³.

-
- ¹ Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1770, t. I, « Préface », p. 7-8.
- ² *Ibid.*, p. 1.
- ³ *Ibid.*, p. 2-3.

À coups de prétéritions, il résume de façon fantaisiste et désinvolte la naissance de l'Opéra-Comique, et renvoie même son lecteur en note de bas de page à un autre ouvrage sur le sujet : « Ceux qui désireront être plus particulièrement instruits sur l'ordre de ces faits peuvent consulter les *Mémoires sur les spectacles de la foire*, que nous n'aurions fait que répéter, & qui suffisent pour cette partie⁴. » Il cite ici probablement le travail de compilation des frères Parfaict, auteurs de plusieurs ouvrages sur l'histoire des théâtres au XVIII^e siècle. Leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain* sont en effet une source fouillée sur l'Opéra-Comique, mais ne contiennent aucun couplet. Desboulmiers n'a aucune prétention historiographique, aucun souci de scientificité, aucun ethos d'historien : ce qui l'intéresse, c'est bien davantage le petit côté de l'histoire et ce qu'elle contient d'anecdotes. En cela il s'inscrit dans la mouvance décrite par Sophie Marchand qui atteste que « la présence

154 d'anecdotes devient un argument publicitaire décisif⁵ » au cours du XVIII^e siècle. Plus que l'histoire de l'Opéra-Comique, il en raconte les histoires. Il explique que les procès et les persécutions qu'ont fait subir aux Forains les deux Comédies ont donné lieu à des « pièces amusantes » et qu'il aime mieux « les montrer dans ce cadre plus saillant que dans une liste fastidieuse où le sel se serait évaporé par la lenteur d'une froide analyse ». Sous l'expression « pièces amusantes », il désigne les pièces métathéâtrales qui mettent en abyme les conflits institutionnels et sont une source de renseignements importante pour l'histoire de l'Opéra-Comique. Il ajoute qu'une anecdote, « pour conserver ce qu'elle a de piquant, doit être présentée avec tout ce qui lui appartient » et oppose la gaieté des vaudevilles à la « sécheresse » des ariettes « qui [les ont] remplacés⁶ ». Il raconte ensuite brièvement les épisodes qui ont mené au contrat passé entre les Forains et l'Opéra, notamment celui des pièces par écrits, au cours duquel « le spectateur chantait lui-même les couplets qui lui étaient présentés⁷ », et termine, en guise de *captatio benevolentiae*, sur l'injonction à « chanter les couplets » que l'on trouvera dans son « Histoire ». Il mise ainsi sur le goût de son lecteur pour les vaudevilles et le plaisir qu'il prendra à les retrouver en chemin pour assurer le succès de son entreprise. Autrement dit, il surenchérit à l'argument publicitaire de l'anecdote,

⁴ *Ibid.*, note, p. 3-4.

⁵ Sophie Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », dans Geneviève Bouzinac *et al.* (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015, p. 324. Voir aussi de S. Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 127-137.

⁶ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 4-5.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

en ajoutant l'argument de la présence de couplets, qui rendra d'autant plus agréable la fréquentation de son ouvrage.

Le monde sonore des vaudevilles cristallise ainsi *une autre histoire des théâtres*, une histoire collective, participative et musicale, qui fait intervenir notamment la mémoire des lecteurs-chanteurs. Les deux types de vaudevilles qui participent de cette « historiographie alternative, foncièrement non canonique⁸ » sont d'une part les vaudevilles métathéâtraux qui mettent en abyme l'histoire des théâtres⁹, d'autre part les « vaudevilles-anecdotes », les deux types se confondant parfois. Voici en guise d'exemple un couplet chanté par l'allégorie de la Comédie-Italienne dans *Les Spectacles malades* de Lesage et d'Orneval en 1729, à un moment charnière de l'histoire des théâtres parisiens¹⁰, explicité par Laporte et Chamfort dans leur *Dictionnaire*:

[...] Lélio, ayant quitté pendant quelque temps la Comédie-Italienne avec son fils et sa femme Flaminia, on fit ce couplet dans cet opéra-comique, où l'on fait parler ainsi la Comédie :

Air : *Quand le péril est agréable* [air d'*Atys*, I, 3]

On vient de me tirer, ma mie,
Trois bonnes palettes de sang;
Mais, cherchant du soulagement,
Je me suis affaiblie¹¹.

Quelle est dès lors la place du vaudeville dans les histoires du théâtre ? Est-ce que ce sont les mêmes vaudevilles qui circulent d'une source à l'autre ? Quelle exploitation historiographique peut-on faire de ces chansons ? Ces vaudevilles ont-ils enfin une vertu heuristique pour les historiens du théâtre que nous sommes ?

⁸ S. Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote », art. cit., p. 323.

⁹ Voir Judith le Blanc, « *La Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique*, Leuven, Peeters, 2009, p. 169-204.

¹⁰ Les années 1729-1730 sont des années de crise pour les théâtres parisiens. En témoignent certaines comédies métathéâtrales, telles *Les Spectacles malades*, *Les Couplets en procès* (Lesage et d'Orneval, 18 février 1730) ou *L'Opéra-Comique assiégié* (Lesage et d'Orneval, 26 mars 1730), qui se font l'écho des querelles.

¹¹ Joseph de Laporte et Nicolas de Chamfort, s. v. « *Les Spectacles malades* », dans *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres et les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol., t. III, p. 182.

LA PLACE DU VAUDEVILLE CHEZ LES HISTORIENS DU THÉÂTRE

Le vaudeville, que Lesage et d'Orneval qualifient de « diamant brut ¹² », est un médium interactif de premier choix et la marque de fabrique de la dramaturgie musicale de l'opéra-comique à ses débuts. Sa principale caractéristique est sa capacité à être chanté par le plus grand nombre. Le choix d'airs connus cultive la connivence du public tout en l'incitant à participer. Le vaudeville, quel que soit son contexte d'insertion, pour un lecteur qui en connaît le timbre et qui est naturellement enclin à chanter ou à fredonner dans sa tête ou à voix haute, est hanté par une « vocalité fantôme ¹³ ». L'intérêt de l'usage de ce médium pour la mise en récit des querelles ou des anecdotes théâtrales réside dans son pouvoir mémoriel. En cristallisant la petite histoire des théâtres dans cette forme-sens caméléon qu'est le vaudeville, on la grave dans la mémoire collective

156 tout en permettant au public d'en devenir acteur-chanteur. Les vaudevilles s'immiscent partout, et notamment chez certains historiens des théâtres.

Maupoint, en 1733 dans sa *Bibliothèque des théâtres*, ne cite aucun couplet – alors qu'il cite parfois des épigrammes, des vers de tragédies ou de comédies ¹⁴ – il relègue en outre le répertoire de l'opéra-comique dans une liste en annexe, avec une forte conscience de la hiérarchie des théâtres. Les Parfaict ne citent que quelques rares vaudevilles dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756) ¹⁵. Celui-ci, vraisemblablement rédigé avec le *Mercure* à portée de main, mise davantage sur l'« exactitude ¹⁶ » et le souci d'exhaustivité pour assurer son succès. Léris, quant à lui, mise sur le caractère « portatif » de son dictionnaire paru en un seul volume en 1754 et donc faute de place, ne cite pas de vaudeville ¹⁷. Leur présence est plutôt discrète dans les *Anecdotes*

¹² A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent*, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandonouin, 1731-1737, t. I, « Préface », n. p.

¹³ Hervé Lacombe, *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021, p. 978.

¹⁴ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques; et le temps de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs*, Paris, Prault, 1733, voir article « Ésope à la cour » de Boursaut, p. 119.

¹⁵ Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, « Préface », p. xiv.

¹⁷ Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1754.

dramatiques de Clément et Laporte (1775)¹⁸. Les compilateurs annoncent pourtant dans leur « Avertissement », que l'on trouvera dans leur ouvrage « les chansons que ces pièces ont pu fournir, soit à la représentation, soit après l'impression, ce qui ne fait pas la moindre partie ni la moins piquante de ce Recueil¹⁹ », mais évitent le mot *vaudevilles*. Ceux-ci sont très rares également dans le *Dictionnaire dramatique*²⁰ (1776), dont Laporte et Chamfort revendentiquent l'originalité en invoquant le « double aspect de la théorie unie à la pratique²¹ », tout en manifestant une sorte de mépris pour le vaudeville²². C'est donc bien la présence des couplets chantés qui distingue l'entreprise de Desboulmiers de celles des autres recueils. Dans sa préface, celui-ci s'inspire en réalité de ceux que l'on peut considérer comme les premiers historiens de l'Opéra-Comique, Lesage et d'Orneval – auxquels il conviendrait d'ajouter Fuzelier²³. Il n'est pas anodin que ceux-ci soient les premiers à mettre en exergue cette dimension participative du lecteur-chanteur à la fin de la préface qui introduit leur *Théâtre de la Foire* en dix volumes²⁴. Cette anthologie est une autre façon de raconter l'histoire de l'Opéra-Comique entre 1713 et 1734, à travers le prisme du répertoire choisi et de ses paratextes – préface, avertissements et notes de bas de pages notamment. Ses auteurs n'invitent pas seulement à la lecture, mais à se reporter à la fin de chaque volume pour accéder aux airs que l'on n'a pas en tête : « le chiffre qui les indique les lui fera trouver aisément ». Pourachever de mettre les lecteurs-chanteurs de leur côté, conscients que le public parisien est au XVIII^e siècle un public chantant²⁵, en guise de *captatio benevolentiae*, ils les invitent à « chanter et ne pas lire simplement » les couplets qu'ils renconteront au fil des pages :

Nous vous avertissons qu'il faut chanter et ne pas lire simplement nos couplets [...]. Le chant vous inspirera une gaieté indulgente. Enfin, en les chantant, vous y mettrez du

¹⁸ Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, 3 vol.

¹⁹ *Ibid.*, t. I, p. ij.

²⁰ J. de Laporte et N. de Chamfort, *Dictionnaire dramatique* [...], *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, t. I, « Avertissement », n. p.

²² Voir l'article « *vaudeville* », *ibid.*

²³ Voir David Trott, « *“Je suis le parrain de l'Opéra-Comique” : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire* », site du Centre d'études des théâtres de la foire et de la Comédie-Italienne.

²⁴ A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*

²⁵ Voir Judith le Blanc, « “Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante” : manifestations de la voix chantée du spectateur parisien au XVIII^e siècle », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2019, p. 29-40.

vôtre, et nous aurons meilleur marché de vous : au lieu que, si vous ne faites que les lire, vous prendrez garde à tout.

Un mot dur nous ôte l'estime
D'un fin lecteur ;
Il s'attache au tour, à la rime :
Mais un chanteur,
Occupé du charme des airs,
En fredonnant, fait grâce aux vers²⁶.

158

LE THÉÂTRE CHANTÉ DES ÉCRITEAUX

C'est dans le répertoire par écriteaux, inventés pour contrer le double interdit de parler et de chanter, par la Comédie-Française d'une part, par l'Opéra de l'autre, que les vaudevilles sont d'abord utilisés pour souder le public et en faire un allié contre les théâtres officiels et notamment contre les Comédiens-Français que les Forains appellent les « Romains ». Ces pièces recèlent les airs les plus en vogue puisque seuls sont choisis ceux que le public est à même de chanter. Il s'agit donc à l'origine d'un médium par défaut où le chant est utilisé comme « moyen de substitution²⁷ », mais il devient bientôt un facteur d'attraction du public.

Les prologues sont les lieux privilégiés du métathéâtre : les titres annoncent souvent leur nature en prise avec l'histoire des théâtres. Desboulmiers inaugure son *Histoire* par un article sur *Le Retour d'Arlequin à la Foire*, prologue à la muette (ou par écriteaux) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, joué le 3 février 1712 pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain. Il le résume ainsi : « Thalie, protectrice des Forains, implore, en leur faveur, le secours d'Apollon » :

Air : *des Pèlerins*
Avec raison mon cœur soupire,
Grand Apollon,
Il ne m'est plus permis de rire
Dans ce vallon.

²⁶ A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, t. I, *op. cit.*, préface, n. p.

²⁷ Maurice Barthélémy, « L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 39.

Les Romains ont juré ma mort
 Si je babille ;
 Pour le coup c'est fait de mon sort,
 J'étouffe, je suis fille.

*Ensuite, Arlequin et Pierrot se battent contre un Romain et son confident et les chassent*²⁸.

On mesure à travers ce couplet la stratégie des Forains qui, en faisant chanter le public, lui font automatiquement adopter leur cause et s'attirent sa sympathie dans le conflit avec les théâtres officiels. Lors de la Foire Saint-Laurent 1712, on retrouve ce type de couplets métathéâtraux qui gravent le conflit contre les Romains dans la mémoire musicale des spectateurs. Le prologue d'*Arlequin Rival du docteur* met l'accent sur la nouvelle défense de parler que l'on vient de faire aux Forains. Les Parfaict, dans leur *Dictionnaire*, citent ce vaudeville repris en chœur par le public : « Les Romains veulent encore les priver de la faculté des écritœux et des pantomimes. Ce projet rigoureux réussit si peu, qu'un d'eux s'empoisonne, et rend une quantité d'encre par la bouche. Aussitôt paraît un écritœu, sur lequel est écrit un couplet, dont voici les derniers vers : *Mais voyez un peu ces Romains, / Comme ils ont l'âme noire, / Lon la, / Comme ils ont l'âme noire*²⁹. » Le métathéâtre est un symptôme de crise et une manière de performer l'histoire : en période de guerre des théâtres, on observe un pic de métathéâtralité dans les répertoires forain et italien.

PIC DE QUERELLES, PIC DE MÉTATHÉÂTRALITÉ : LES SAISONS 1718-1721

Les saisons 1718-1721 sont parmi les plus houleuses dans l'histoire des théâtres. L'été 1718 est catastrophique pour les Comédies française et italienne, tandis que l'Opéra-Comique attire un public nombreux³⁰. À la fin de la Foire Saint-Laurent 1718, « la plus brillante, et la plus remarquable de toutes celles dont [les Parfaict ont] parlé³¹ », les gentilshommes de la Chambre qui surveillent les affaires du Théâtre-Français obtiennent du Régent que l'Opéra-Comique soit supprimé. C'est dans ce contexte de rivalité exacerbée que s'inscrivent *La Querelle des Théâtres*, *Les Funérailles*

²⁸ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, op. cit., t. I, p. 11.

²⁹ C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. I, p. 279.

³⁰ Voir Jeanne-Marie Hostiou, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, 81, 2013/2, p. 107-118.

³¹ Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'Histoire des spectacles de la Foire, par un Acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 206.

de la Foire et *Le Rappel de la Foire à la vie*, une série de trois pièces métathéâtrales publiées par Lesage dans son anthologie, auxquelles répondent trois pièces des Italiens : *La Désolation des deux Comédies*, *Le Procès des Théâtres* et *La Foire renaissante*. Tous les épisodes de cette série sont repris et rencontrent le succès³². Le fait que ces comédies soient rejouées malgré leur dimension circonstancielle et que Lesage les intègre dans son anthologie marque sa volonté d'inscrire ces épisodes conflictuels et fondateurs dans l'histoire de l'Opéra-Comique, tout en leur donnant une certaine publicité. Le 6 octobre 1718, pour cause de fermeture de l'Opéra-Comique, *Les Funérailles de la Foire* sont créées au Palais-Royal devant la Palatine et le Régent. Dès le 9 octobre 1718, les Italiens répondent sur leur scène en imitant les Forains avec *La Désolation des deux Comédies*. En croisant différentes sources, on peut se faire une idée de cette petite comédie quoiqu'elle n'ait jamais été imprimée. L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*³³, dans le *Mercure* d'octobre 1718³⁴ où le vaudeville est cité avec quelques erreurs, et par Desboulmiers dans son *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*³⁵. Le texte du vaudeville apparaît légèrement différemment dans chacune de ces trois sources. Ici le mot « vaudeville » ne désigne plus un couplet chanté « sur l'air de » mais un air original. Cependant les deux types de vaudevilles appellent la participation du public et un bon vaudeville final est un

³² *Les Funérailles de la Foire* sont reprises trois fois : le 1^{er} septembre 1721 pour la réouverture de l'Opéra-Comique, accompagnées de l'explicite *Rappel de la Foire à la vie* et du *Régiment de la Calotte* le 1^{er} septembre 1725 et en avril 1734 retouchées par le sieur Pittenec sous le titre du *Testament de la Foire* (C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 659).

³³ *Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, 1729, t. I, p. 95-98.

³⁴ Voir *Mercure*, octobre 1718, p. 115-119.

³⁵ « [...] Un Arlequin, une Arlequine, [types italiens devenus personnages emblématiques de la Foire] un Polichinelle et une Dame Ragonde dansent une chaconne, après laquelle on chante les couplets suivants : LA FOIRE – Notre fortune est certaine ; / La Foire désormais, à Paris brillera, / La Troupe Italienne, Faridondaine et lon lan la, / La Troupe Italienne, / Faridondaine, partira. LA COMÉDIE-ITALIENNE – Ne faites pas tant la vainie ; / Le public malgré vous nous favorisera : / La Troupe Italienne, / Faridondaine, et lon lan la, / La Troupe Italienne, / Faridondaine, restera. Le public fort content de cette petite pièce, répeta en chœur, *La troupe italienne restera*. J'aurais moins parlé de cette comédie, si elle n'eût fait époque, d'autant plus qu'elle est tirée presque tout entière de *L'Adieu des Comédiens* [sans doute *Le Départ des comédiens* de Dufresny (1694)], de *La Querelle des théâtres et des Funérailles de la Foire* ; cependant toutes ces scènes étrangères furent arrangées avec goût, et firent grand plaisir » (Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. 1, p. 250-253).

vaudeville appelé à circuler avec d'autres paroles dans d'autres contextes. Ce qui frappe dans la description de la pièce c'est sa proximité avec *Les Funérailles de la Foire* : la Comédie-Italienne, sur le départ et prête à rentrer sans son pays natal, a pris la place de la Foire mourante, au chevet de laquelle défilent tous les théâtres de Paris. Le *Mercure* cite les « principaux couplets » du vaudeville final dont on trouve « l'air noté dans la chanson de ce mois » :

Notre fortune est certaine :

La Foire désormais, à Paris brille [sic] [« brillera » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*]

La troupe italienne,

Faridondaine et lon la [sic] [« lon lan la » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*],

La troupe italienne,

Faridondaine partira.

L'OPÉRA

Sur les rives de la Seine

L'on verra triompher, la Foire et l'Opéra,

La troupe italienne

Faridondaine

Et lon la [corrigé « lon lan la » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*]

La troupe italienne,

Faridondaine &c.

[Partira] [ajout chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*].

LA FOIRE

Adieu, Dame Melpomène,

Cédez, cédez la place au Comique Opéra,

La troupe italienne,

Faridondaine &c.

Après ces couplets, Arlequin de la Comédie Italienne, vient chanter :

Ne faites pas tant la vainc,

Le public malgré vous, me favorisera,

La troupe italienne,

Faridondaine, & lon la,

La troupe italienne,

Faridondaine restera.

Ensuite, il chasse l’Opéra & la Foire, les reconduit à coups de lattes [*sic*], et vient au parterre chanter le dernier couplet.

Rendez ma gloire certaine,
Messieurs, répétez tous, pour braver l’Opéra,
La troupe italienne
Faridondaine, & lon la;
La troupe italienne
Faridondaine restera.

162

Ce qui est si bien reçu du parterre, que tout le monde répète en s’en allant, ce dernier couplet³⁶.

Ce vaudeville final, composé par Mouret, contribue au succès de la comédie. Il est en outre promis à un bel avenir puisqu’il devient vaudeville « sur l’air de » et réapparaît sous forme de timbre à la Foire et dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* sous le nom *La troupe italienne, faridondaine*. Il devient en outre l’air emblématique du conflit qui oppose Forains et Italiens. Ainsi dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, Lesage, Fuzelier et d’Orneval, défenseurs de l’Opéra-Comique, répondent œil pour œil, dent pour dent, et couplet contre couplet à Riccoboni et Biancolelli, en faisant chanter sur ce même air l’Opéra, puis la Foire :

L’OPÉRA
Air 186 : *La troupe italienne, faridondaine*
Malgré l’implacable haine
Des ennemis jaloux du Comique Opéra,
Ma cousine germaine,
Faridondaine,
Et lon lan la,
Ma cousine germaine
Faridondaine,
Reviendra.
LA FOIRE

Air 186 : *La troupe italienne, faridondaine*

Vous y perdrez votre peine ;

Le Public, malgré vous, à la Foire viendra.

La troupe italienne,

Faridondaine

Enragera

Et la troupe romaine,

Faridondaine

Crèvera.

L'intérêt de ces vaudevilles à refrain est triple : ils permettent une participation immédiate du public, de retenir et de diffuser ces couplets. Le 20 novembre 1718, Riccoboni et Biancolelli renchérissent avec *Le Procès des Théâtres*. L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Mercure*³⁷, qui en donne également la musique, Desboulmiers³⁸ et le *Nouveau Théâtre Italien*³⁹. Dans ce *Procès*, les deux Comédies obtiennent qu'Apollon juge juste de réduire la Foire au silence. « Nous n'avons plus de vœux à faire, / Chez nous, Paris abondera ; / Notre galère, lère lan lère, ô gué lan la / Notre galère, sans vent contraire voguera [...] »⁴⁰. » Cet air de Mouret devient comme le précédent un vaudeville « sur l'air de »⁴¹. Ce qui frappe une fois encore dans l'argument, c'est la très grande ressemblance de cette comédie avec *Les Funérailles de la Foire* dont elle plagie des fragments mot pour mot. Mais la série métathéâtrale ne s'arrête pas là. Le 29 janvier 1719, Lélio et Dominique représentent *La Foire renaissante*⁴², à la suite de *La Désolation* et du *Procès*, actualisées pour l'occasion⁴³, afin de prendre de court une pièce annoncée par les Forains sous le titre du *Triomphe de la Foire* (et qui deviendra finalement *Le Rappel de la Foire à la vie*), elle-même conçue pour répliquer à *La Désolation* et au *Procès*. Le *Mercure* de février 1719 consacre un long résumé à *La Foire renaissante* mais n'en cite cette fois pas le vaudeville final pourtant

37 Voir *Mercure*, novembre 1718, p. 166-171.

38 J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée [...]*, op. cit., t. I, p. 254-259.

39 *Nouveau Théâtre Italien [...]*, op. cit., t. I, p. 98-102.

40 *Mercure*, novembre 1718, p. 170-171.

41 *Notre galère sans vent contraire*, air n° 102, dans *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1738, t. III.

42 L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien [...]*, op. cit., t. I, p. 108-111.

43 Voir *Mercure de France*, février 1719, p. 122.

conservé dans le *Théâtre Italien*⁴⁴. Le seul couplet qu'il cite est un couplet parodié du divertissement de l'acte V d'*Alceste* de Lully et Quinault, couplet participatif s'il en est : la Foire « vient conduite par l'Opéra dont la suite chante en chœur : *La Foire a vaincu le trépas, / L'Enfer ne lui résiste pas, etc.*⁴⁵ ». Les Parfaict recopient mot pour mot le *Mercure* dans leur *Dictionnaire*⁴⁶. Finalement, ce que les Italiens sauvent de ce répertoire non imprimé, ce sont ses vaudevilles finaux. À travers ces couplets, le public prête donc sa voix à deux trilogies dont les degrés d'intertextualité et d'intermusicalité sont très élevés, et dont l'une est le miroir inversé de l'autre : une trilogie italienne dans le style forain qui fait le plaidoyer de la Comédie-Italienne, et une trilogie foraine qui fait la défense de l'Opéra-Comique.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Le 25 juillet 1721, les Italiens décident de ne plus seulement concurrencer les Forains sur le terrain dramaturgique, mais également sur

164 le terrain géographique en s'installant pendant trois étés consécutifs à la Foire Saint-Laurent. À cette occasion, Dominique et Riccoboni ajoutent à la série un prologue qui met en scène les motifs du déménagement et se termine par un vaudeville qui légitime cette migration aux yeux du public. Desboulmiers le cite dans son *Histoire anecdotique et raisonnée* : « À l'Hôtel de la Comédie, / On voit sécher sur pied Thalie ; / Pour éviter un triste sort, / Elle veut devenir foraine : / La troupe italienne / N'a pas tort⁴⁷. » Ce vaudeville, littéralement de propagande, est également cité par d'Origny dans les *Annales du Théâtre Italien*. Celui-ci ajoute ce troisième couplet cité dans le *Théâtre Italien*⁴⁸ : « L'espoir d'une bonne recette / Nous fait déloger sans trompette : / Messieurs, *chorus*, chantez bien fort, / Et même jusqu'à perdre haleine : / La troupe italienne / N'a pas tort⁴⁹ ». Le vaudeville « est l'un des moyens les plus efficaces pour fixer une nouvelle⁵⁰ » et la propager auprès d'un large public. Ce qui reste de ces conflits sous la plume des historiens de la Comédie-Italienne, dans la presse du *Mercure*, ou dans la mémoire du public, ce sont finalement ces vaudevilles. Mais contrairement à

⁴⁴ L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien* [...], *op. cit.*, t. I, p. 108-111.

⁴⁵ *Mercure de France*, février 1719, p. 124.

⁴⁶ C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 594.

⁴⁷ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée* [...], *op. cit.*, t. I, p. 506-507.

⁴⁸ Voir *Nouveau Théâtre Italien* [...], *op. cit.*, t. I, p. 143.

⁴⁹ Antoine D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. 1, p. 64.

⁵⁰ Jean Vignes, « [Avant-propos](#) », *Écrire l'histoire*, n° 22, « Chanson, histoire, mémoire », dir. Jean Vignes, avec la collaboration de Tatiana Debbagi Baranova et Paule Petitier, 2022, p. 5.

Riccoboni, qui n'a pas fait imprimer ses comédies métathéâtrales d'esprit forain, sans doute jugées peu compatibles avec son projet de réforme, Lesage a au contraire pris soin de graver cette série dans le marbre de son anthologie en donnant le beau rôle à la Foire.

Je finis avec un exemple de circulation de vaudeville-anecdote. Si Laporte et Chamfort dans leur *Dictionnaire* ne citent qu'un seul couplet pour *Le Régiment de la Calotte* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, joué par Francisque pour le rétablissement de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent en 1721 et publié dans le tome V de l'anthologie, ils recopient en réalité celui que Chamfort avait déjà intégré dans ses *Anecdotes dramatiques*⁵¹. Celui-ci évoque le fiasco que fut l'organisation d'un bal par les Italiens en pleine canicule, qui leur coûta beaucoup d'argent et où personne ne se rendit. C'est aussi le couplet le plus piquant lancé par les Forains contre les Italiens venus les concurrencer sur leurs terres. Outre son caractère comico-scatologique, il s'agit d'un vaudeville intégratif, c'est-à-dire dont le moule métrique permet au public qui en connaît le timbre d'entrer dans le chant, alors même qu'il n'en connaîttrait pas le texte :

PANTALON

Air 79 : *Quand la mer rouge apparut*

Nous avons, pour plaisir aux yeux,

Fait grande dépense,

Croyant qu'on n'aime en ces lieux

Que vaine apparence :

Mais le trait original,

C'est d'imaginer un bal,

Dans la ca, ca, ca,

Dans la ni, ni, ni,

Dans la cu, cu, cu,

Dans la ca, dans la ni, dans la cu,

Dans la canicule.

Chose ridicule⁵².

Si l'anecdote « fixe l'événement⁵³ », fût-il dérisoire, elle le fixe d'autant mieux lorsqu'elle est chantée, la musique servant d'aide-mémoire, tant il est vrai que « quand

⁵¹ J.-M.-B. Clément et J. de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. II, p. 122.

⁵² *Le Régiment de la Calotte*, dans A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, t. V, p. 36-37. Cité par J. de Laporte et N. de Chamfort, *Dictionnaire dramatique [...]*, *op. cit.*, t. III, p. 22-23.

⁵³ Sophie Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des

on tient l'air, les paroles viennent bien vite⁵⁴ ». Cristallisée dans un vaudeville, elle entre dans cette parahistoire ou cryptohistoire chantée de la vie théâtrale. Les vaudevilles les plus souvent cités par les historiens des théâtres sont ceux qui sont relatifs aux anecdotes mémorables. Ils sont un moyen efficace pour les faire connaître à un large public qui n'en a pas forcément été le témoin direct⁵⁵. Finalement, si l'anecdote est « le charme de l'histoire⁵⁶ », le vaudeville devient le charme – au sens étymologique du terme – de l'anecdote.

« Des chansons demeurent dans la tête, on emporte cela⁵⁷ » : une anecdote chansonnée a plus de chance d'être retenue et diffusée, comme en témoignent les innombrables chansonniers qui racontent l'histoire de France par son petit côté à travers ces collectes de vaudevilles, des mazarinades de la fronde aux chansons révolutionnaires⁵⁸. La musicalisation des petits faits de l'histoire permet au public

166 chantant de se les approprier. Le vaudeville est « l'art de fixer l'air du temps⁵⁹ », selon une formule que j'emprunte à Stéphane Hirschi. Il participe de l'histoire du théâtre à la fois comme forme musicale, et comme vecteur de cette histoire. Finalement, ce que donne à entendre ce répertoire, c'est une histoire vivante, incarnée, performée, mais également performative. Car à force de diffuser certains couplets, auteurs et historiens influencent la réception – à défaut d'infléchir le cours de l'histoire. Le vaudeville contribue ainsi à sa façon « à la fabrique de l'opinion publique naissante⁶⁰ » et pérennise la mémoire de l'événement qu'il cristallise. C'est pourquoi il est important de souligner l'enjeu mémoriel et la vertu pédagogique du vaudeville, transmis de bouche à oreille ou par le biais de sources imprimées, dans un esprit de continuité historique. D'où aussi un nécessaire questionnement sur le fonctionnement « de la mémoire auditive, individuelle et collective », et plus largement sur la part de la

anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », art. cit., p. 331.

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Note sur la littérature et la critique », Paris, Gallimard, 1984, p. 303.

⁵⁵ J. Vignes, « Avant-propos », art. cit., p. 5.

⁵⁶ S. Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », art. cit., p. 327.

⁵⁷ Extrait du prologue du *Double Veuvage*, Paris, Dufresny, 1702.

⁵⁸ Voir Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956-1961, 8 vol.; Herbert Schneider et Rolf Reichardt, « Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien régime », *Dix-huitième Siècle*, n° 18, « Les Littératures populaires », 1986, p. 117-142; Jean Quéniaut, *Le Chant acteur de l'histoire*, Rennes, PUR, 1999.

⁵⁹ Voir Stéphane Hirschi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Valenciennes/Paris, PU de Valenciennes/Les Belles Lettres, 2008.

⁶⁰ J. Vignes, « Avant-propos », art. cit., p. 5.

« tradition orale » dans la transmission historique⁶¹. D'où encore l'intérêt de remettre en jeu ce répertoire aujourd'hui. Car même si le public actuel ne partage plus la culture musicale de l'époque, le vaudeville n'a rien perdu de sa capacité à (re)devenir un tube⁶². Je laisserai le mot de la fin à Mercier : « Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante ; quand il ne chantera plus, ce sera une époque effrayante⁶³. »

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHÉLEMY, Maurice, « L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons », *L'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 9-78.
- CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et LAPORTE, Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, 3 vol.
- DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. ; Genève, Slatkine, 1968.
- , *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1770, 2 vol. ; New York, AMS Press, 1978.
- LACOMBE, Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021.
- LAPORTE, Joseph de et CHAMFORT, Nicolas de, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres et les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.
- LE BLANC, Judith, « *La Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2009, p. 169-204.
- , « “Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante” : manifestations de la voix chantée du spectateur parisien au XVIII^e siècle », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, PUR, 2019, p. 29-40.
- LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différents Théâtres de Paris*, Paris, C. A. Jombert, 1763.
- LESAGE, Alain-René et d'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent : enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² En témoignent les représentations des *Funérailles de la Foire* de Lesage et d'Orneval, voir le billet [sur Theater Studies](#) et [compte rendu de l'opéra-comique sur ClassicNews](#).

⁶³ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. II, p. 955.

airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandouin, 1731-1737, 10 vol.

MARCHAND, Sophie, « *Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVII^e siècle* », dans Geneviève Bouzinac *et al.* (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015, p. 323-334.

MAUPOINT, *Bibliothèque des Théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques ; et le temps de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs*, Paris, Prault, 1733.

Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, Paris, Briasson, 1729.

ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol.

168 PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

—, *Dictionnaire des Théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol.

—, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'Année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures Pièces Italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, [Paris, Lambert, 1753], Paris, Rozet, 1767.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, « Note sur la littérature et la critique », Paris, Gallimard, 1984.

VIGNES, Jean, « [Avant-propos](#) », *Écrire l'histoire*, 22, *Chanson, histoire, mémoire*, Jean Vignes (dir.), avec la collaboration de Tatiana Debbagi Baranova et Paule Petitier, 2022.

NOTICE

Spécialiste du théâtre musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, Judith le Blanc est maîtresse de conférences à l’Université de Rouen Normandie. Elle est notamment l’autrice d’*Avatars d’opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (Garnier, 2014, prix de l’essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015), a codirigé *Pratiques du timbre et de la parodie d’opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Olms, 2014 ; *Fontenelle et l’opéra. Rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021) ; *Une œuvre en dialogue. Le Théâtre de Michel-Jean Sedaine* (SUP, 2021), *Spectacles du crime féminin en Europe : théâtre, musique, cinéma* (PURH, 2025), édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Folio, 2015) et *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020). En tant que dramaturge et metteuse en scène, elle se met régulièrement au service du spectacle vivant. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtre/Public* depuis 2019.

169

RÉSUMÉ

Cet article étudie la circulation des vaudevilles dans les ouvrages d’historiens du théâtre en partant de la préface de l’*Histoire du Théâtre de l’Opéra-Comique* de Desboulmiers (1770), lequel propose de « chanter » son histoire. Le monde sonore des vaudevilles cristallise une autre histoire des théâtres, une histoire collective, participative et musicale, qui fait intervenir notamment la mémoire. Cristallisées dans un vaudeville, l’anecdote entre dans cette parahistoire ou cryptohistoire chantée de la vie théâtrale. La musicalisation des petits faits de l’histoire permet au public chantant de se les appropier et participe de l’histoire du théâtre à la fois comme forme musicale, et vecteur de cette histoire. En période de guerre des théâtres, on observe un pic de métathéâtralité dans les répertoires forain et italien. Le vaudeville contribue ainsi à sa façon à la « fabrique de l’opinion publique naissante » (Jean Vignes) et fixe l’événement.

MOTS-CLÉS

Vaudeville, historiographie, chanter, opéra-comique, mémoire, Foires, circulation, querelles théâtrales, anecdote

ABSTRACT

This article examines the circulation of vaudevilles in the works of theatre historians, starting with the preface to Desboulmiers' *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique* (1770), which proposes to 'sing' its history. The sound world of the vaudevilles crystallises another history of the theatres, a collective, participatory and musical history, which involves memory in particular. Crystallised in a vaudeville, the anecdote becomes part of this sung parahistory or cryptohistory of theatrical life. The musicalisation of the little facts of history enables the singing public to make them their own, and contributes to the history of the theatre both as a musical form and as a vehicle for that history. During the theatre wars, metatheatricality peaked in the fairground and Italian repertoires. Vaudeville thus contributed in its own way

- 170** to the "manufacture of nascent public opinion" (Jean Vignes) and set the tone for the event.

KEYWORDS

Vaudeville, historiography, singing, comic opera, memory, Fairs, circulation, theatrical quarrels, anecdote

TABLE RONDE. RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE PAR LES PLANCHES

*Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte,
Maxime Kurvers & Thomas Visonneau
7 décembre 2022, Espace des Cordeliers*

Florence Naugrette

Dans cette séance sur le théâtre historien de lui-même, mes invités vont tous les quatre parler de la manière dont le théâtre peut s'emparer de sa propre histoire pour la raconter. On l'a vu au cours de ce colloque, dans les manuels, les histoires du théâtre, les histoires littéraires, les recueils d'anecdotes, le récit adopte des perspectives diverses, selon qu'on privilégie l'histoire des auteurs, des genres, des mouvements, des institutions, du jeu, de la scénographie ou du public. Que raconte-t-on, mais aussi comment raconte-t-on cette histoire, avec quels héros, quels schémas narratifs, de chute, d'ascension, de vocation, d'âge d'or ? On retrouve toutes ces questions quand on raconte l'histoire du théâtre au théâtre, par le théâtre. Mes quatre invités ont créé des pièces ou jouent dans des spectacles qui la racontent de manières très différentes.

Plusieurs d'entre nous ont vu Florence Viala, 503^e sociétaire de la Comédie-Française, hier soir, interpréter Madeleine Béjart dans *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres* de Julie Deliquet. Dans cette pièce écrite en 2022, il s'agit de la protohistoire de la Comédie-Française puisque la troupe de la fiction est celle de Molière de son vivant, donc avant 1680. C'est un moment précis de sa vie et de celle de sa troupe : l'année 1662-1663, celle de *L'École des femmes*, de *La Critique de l'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*, trois pièces dont les dialogues sont ici savamment tissés, remobilisés, voire intégralement reproduits dans l'intrigue. Dans un décor unique, une maison à étage où Molière et sa troupe vivaient à deux pas du Palais-Royal, on assiste à leur vie quotidienne, amicale, amoureuse, familiale, et au travail de coulisses : discussions informelles sur le métier, assemblées, délibérations, répétitions. Les trois pièces de Molière acquièrent un degré supplémentaire de métathéâtralité d'être ici enchaînées, à des degrés divers, dans la fiction conçue par Julie Deliquet, et jouées salle Richelieu par les acteurs de la Comédie-Française, à quelques mètres de la maison où habitait la troupe, et du Palais-Royal où elle partageait sa salle avec les Italiens.

Nous évoquerons aussi avec Pierre Louis-Calixte, 524^e sociétaire de la Comédie-Française, sa pièce *Molière-matériau(x)*, à paraître prochainement chez Actes Sud.

Elle était au Studio-théâtre, pour l'année Molière, dans le cadre des seul-en-scène dits « *Singulis* », y sera reprise au printemps, et part en tournée. Il s'agit, sur le mode du récit, avec une table recouverte de livres, un portant à costumes, et quelques accessoires chargés de souvenirs et de symboles, à la fois d'une biographie de Molière et d'une autobiographie de l'acteur, savamment entrelacées.

Nous évoquerons deux spectacles de Maxime Kurvers, artiste associé au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers : *La Naissance de la tragédie* (avec Julien Geffroy), pièce qui, dans un espace dépouillé, en deçà du spectaculaire, cherchait à retrouver l'origine du théâtre pour les acteurs. Il a donné aussi en 2021 et va reprendre *Théorie et pratique du jeu d'acteur (1428-2021)*, qui confronte ses comédiens aux textes théoriques fondateurs sur le jeu de l'acteur débarrassés des commentaires accumulés qui nous les ont transmis. Il s'agit pour les acteurs de se les approprier directement par une performance-laboratoire. C'est donc une histoire du théâtre par la théorie du jeu confrontée à sa pratique.

Thomas Visonneau est metteur en scène, acteur, auteur, pour la Compagnie du Tout-Vivant, en Nouvelle-Aquitaine. Il écrit pour les écoles des spectacles qui sont soit des adaptations de textes qui existent déjà, comme *Claude Gueux*, ou de pièces du répertoire, comme *Horace*, *Fantasio*, *Léonce et Léna*. Il a composé deux spectacles métathéâtraux : *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, qui raconte pour les élèves des collèges et lycées l'histoire du théâtre en dix-sept stations. Il est aussi l'auteur d'*Hémistiche et dièrèse*, pièce qui tourne en ce moment dans les classes et est consacrée à l'histoire de la diction de l'alexandrin.

Florence Viala, permettez-moi, pour commencer, cette confidence, ce témoignage personnel. À mes yeux il y a une icône, une sorte d'actrice-mère, c'est Madeleine Béjart, comme la première actrice du théâtre français, ce qu'elle n'était certes pas, mais enfin c'est comme ça que fonctionne notre imaginaire, en tout cas le mien. Y a-t-il eu pour vous un plaisir particulier à jouer cette actrice-là ?

Florence Viala

Bien sûr, c'est un peu la maman de toutes les actrices, surtout à la Comédie-Française. Dans le spectacle de Julie Deliquet, nous voulions raconter surtout, pour cette période, son compagnonnage avec Jean-Baptiste Poquelin. Ce que voulait montrer Julie, c'est l'avènement de Molière écrivain et de Molière la star qu'on connaît aujourd'hui, or c'est justement le moment où Madeleine va commencer à se mettre en retrait. Toute sa grande carrière de tragédienne est en train de se terminer. Elle va jouer encore un petit

peu, mais dans des rôles beaucoup moins importants. On raconte ce passage de relais entre Madeleine et Jean-Baptiste.

Florence Naugrette

Ce moment-là, *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, quelques mois de 1662-1663 dans la vie de la troupe, pourquoi Julie Deliquet l'a-t-elle choisi, qu'est-ce qui l'intéressait particulièrement ? Que permet-il de dire ?

Florence Viala

Le métathéâtre l'intéresse énormément puisque c'est l'essentiel de son travail avec sa troupe. Donc *L'Impromptu de Versailles* était parfait et *La Critique de l'École des femmes* aussi puisque Molière dans ces deux pièces fait du métathéâtre en faisant jouer à ces acteurs leurs propres rôles. Julie a donc voulu utiliser ces deux pièces-là pour raconter l'avènement de ce Molière que l'on connaît aujourd'hui. Le premier grand triomphe, c'est *L'École des femmes* : c'est la première grande comédie qui n'était pas une farce en un acte, c'est là que Molière a déclenché les passions. Il y a eu avec ce grand succès une vraie bataille entre les classiques (dont Corneille) et les modernes, autour notamment des règles de l'art.

Florence Naugrette

La proximité avec *Fanny et Alexandre* est très nette, avec aussi une partie de la distribution commune. Dans les deux cas on sent une célébration de la troupe par elle-même. Avez-vous participé à la mise en scène ? Est-ce une écriture collective ?

Florence Viala

Oui, comme souvent avec Julie, mais c'est l'écriture de Molière, surtout, car il y a beaucoup d'extraits de *L'École des femmes*, presque l'intégralité de *La Critique* et l'entièreté de *L'Impromptu*. Le reste est écriture de plateau. Les spectacles de Julie sont toujours fondés sur l'improvisation. Elle interroge beaucoup le sujet de la famille dans ces choix d'œuvres. Elle s'est fait ainsi comme une petite troupe à l'intérieur de la Comédie-Française : pour la plupart d'entre nous c'était la troisième fois qu'on travaillait avec elle, puisqu'avant *Fanny et Alexandre* il y avait eu *Vania*. À chaque fois donc une histoire de famille dans cette grande famille ancestrale que nous formons, nous la troupe de la Comédie-Française.

Florence Naugrette

Cette représentation de la famille passe par le splendide décor d'Éric Ruf, avec ses deux niveaux de la maison à étage formant une sorte de carré vertical, puisque toute la cage de scène est pleinement utilisée. Ce décor est celui de leur maison commune. Ils vivent ensemble, en communauté, comme dans les années 1970, dans le *Molière* de Mnouchkine, formant une famille collective, où les affaires professionnelles se discutent dans l'enceinte des vies privées. Avez-vous été sensible à l'évolution du fonctionnement de la troupe entre la manière dont elle fonctionnait à l'époque d'avant la Comédie-Française et maintenant ? J'y pense à cause de la séance irrésistible, dans votre pièce, de l'assemblée. Évidemment les choses ont beaucoup bougé depuis cette époque puisqu'aujourd'hui les questions juridiques et économiques sont gérées principalement par l'administrateur-général, quoique les comédiens aient encore leur

174 mot à dire sur les affaires de la Maison et sur la programmation, dans les assemblées et au comité de lecture qui décide toujours des entrées au répertoire de Richelieu. À l'époque de Molière c'était beaucoup plus simple, puisque le « répertoire » désignait surtout ce qu'on allait jouer dans les jours et les semaines qui venaient. La scène de l'assemblée pose une question définitoire pour l'éthique de la troupe : puisque *L'École des femmes* marche si bien, et qu'on a besoin d'argent, va-t-on la jouer en série, et donc laisser provisoirement de côté une partie du répertoire habituel (dont la tragédie où s'illustre Marquise), ou bien est-ce qu'on garde l'ADN de la société avec le principe de l'alternance ? Cette question, et les autres enjeux artistiques et administratifs de cette séance d'assemblée, vous ont-ils fait réfléchir à l'évolution de l'histoire de la troupe et de la Comédie-Française ?

Florence Viala

Absolument. Comme ils partageaient le théâtre avec les Comédiens Italiens, ils n'avaient pas de loges, ils n'avaient pas d'endroit pour se changer, pour se maquiller, ils faisaient ça chez eux. Ils louaient donc tous ensemble (sauf Brécourt) un grand appartement en face du théâtre et ensuite ils traversaient la rue pour aller jouer. Pour des raisons d'organisation, et comme ils avaient de l'argent, ils pouvaient se permettre d'avoir cet appartement, d'ailleurs pendant de nombreuses années encore, du XIX^e siècle jusqu'aux années soixante, il était obligatoire d'habiter dans un périmètre proche de la Comédie-Française. Aujourd'hui on n'habite pas tous ensemble (même si parfois on en a l'impression), et beaucoup d'entre nous vivent en proche banlieue car le mètre carré autour du Français n'est plus vraiment abordable. L'administrateur-général tient les rênes seul à présent, mais les comédiens sociétaires continuent de jouer un rôle déterminant de consultation et de décision, dans les assemblées et les

comités d'administration. Pierre et moi avons participé à nombre de ces assemblées et à beaucoup de comités d'administration (formés par des membres de la troupe élus tous les ans) ; les sujets abordés et le déroulé ont très peu changé. On était très surpris en découvrant cela au fur et à mesure des recherches. Ce fonctionnement est très démocratique : chaque décision est votée encore aujourd'hui ; le comité est totalement paritaire et l'était déjà à l'époque. On a découvert que ce sont eux qui avaient pensé aux premières retraites : ils sont les premiers à avoir commencé à donner de l'argent aux comédiens qui ne pouvaient plus jouer parce qu'ils étaient trop âgés. Et au lieu de laisser les vieux comédiens sans rien, à la rue, pour la plupart, parfois infirmes, ils prélevaient un pourcentage sur les recettes qu'ils leur reversaient sous forme de pension. Cela nous a beaucoup touchés. Ils sont également inventeurs de « la pension de réversion » : nous avons découvert que lorsque Marquise (Thérèse du Parc) quitte la troupe, son mari Gros-René, comédien de la troupe aussi, meurt, et pendant un an, ils vont donner à Thérèse les émoluments de son mari, comme dédommagement. Les femmes dans la troupe sont payées comme les hommes (à l'époque elles l'étaient aussi). De la même manière, ce que faisait Lagrange, qui consignait tout dans son fameux registre, est toujours d'actualité puisque les comités sont retranscrits intégralement par une secrétaire. C'est un peu plus complexe, certes, mais ça n'a pas beaucoup changé. On vote les mêmes choses et on se met en colère sur les mêmes choses. Je me souviens très bien d'une assemblée où l'on parlait d'un spectacle qui n'avait pas marché, qui ne remplissait pas du tout la salle et l'administratrice de l'époque a décidé d'arrêter l'exploitation de ce spectacle parce qu'on perdait trop d'argent. Il y a eu alors une levée de boucliers à l'intérieur de la Maison. C'était un auteur contemporain, une partie de la troupe se révoltait, disant qu'il fallait le défendre, mais l'administratrice arguait de son côté qu'il fallait remplir les caisses. Or il y avait eu des coupes budgétaires : nous n'avions pas suffisamment d'argent pour nous permettre de perdre autant à chaque représentation. Ça a été toute une histoire. De la même manière que dans la pièce de Julie, quand est repris pour la énième fois tel spectacle qui marche très très bien, un Feydeau, un Molière par exemple, si la troupe se plaint, l'administrateur répond souvent : « C'est parce que ça marche qu'on peut se permettre des formes qui vont être un peu plus complexes au niveau du public, des titres moins connus, des auteurs un peu plus difficiles, des prises de risque. » Donc les problématiques sont exactement les mêmes et ça n'a pas changé du tout.

Florence Naugrette

Merci Florence. Pierre, pour ce *Molière matériau(x)*, matériau à la fois singulier et pluriel, quand Éric Ruf vous a confié ce *Singulis*, aviez-vous carte blanche, aviez-

vous déjà cette idée-là ? Aviez-vous pensé déjà écrire un jour une autobiographie théâtrale ? Est-ce l'occasion de l'année Molière qui vous a suggéré cette forme mixte de la biographie et de l'autobiographie ?

Pierre Louis-Calixte

Pour des raisons personnelles, je m'étais retiré des plateaux au moment du covid. Éric Ruf avait accepté que je me mette un peu de côté. Mais je lui avais expliqué que c'était un peu compliqué à vivre, de ne pas jouer tout ce temps. Et l'été d'après, je m'en souviens, j'étais en visite chez mes parents, il m'a appelé pour me proposer de jouer un monologue, dans la série des « *Singulis* » qu'il avait lancée à la Comédie-Française et qui permettait à un acteur d'inventer un projet qui lui ressemble. Un monologue, donc : cela réduisait les risques de contamination. C'était une main tendue, une invitation.

176 Simplement, comme c'était l'année qui fêtait les 400 ans de la naissance de Molière, il m'a dit : « Trouve quelque chose qui te plaît, mais il faut que tu parles à un moment de Molière. » Il m'a cité quelques textes, tout en ajoutant que si je n'y trouvais pas mon bonheur, je pouvais aussi écrire le texte. Puis il m'a laissé quelques jours pour réfléchir. J'ai commencé à lire, j'ai plongé dans la formidable banque de données qui existe sur Internet autour de Molière. C'était extraordinaire ! J'étais en plein cœur de l'Allier au milieu des champs et les bibliothèques du monde entier m'étaient ouvertes.

Je ne sais pas toujours ce que je veux, mais je sais souvent ce que je ne veux pas. Je ne me sentais pas d'interpréter des bouts de scènes de pièces de Molière : cela m'aurait semblé faux et triste comme hommage, parce que Molière était avant tout un homme de troupe, qu'il écrivait pour une troupe d'acteurs et d'actrices. Je ne m'imaginais pas non plus écrire une autre biographie, cela aurait été du bricolage, je n'en voyais pas l'intérêt, il y en a déjà tant.

Mais ce que je pouvais faire, en revanche, c'était tenter de m'approcher de Molière de mon point de vue : celui de l'acteur. Peut-être la figure tutélaire de Molière, l'acteur qui décide de se lancer un jour dans l'écriture, m'a-t-elle aidé, donné confiance. Un peu comme s'il m'avait dit : « Vas-y, lance-toi ! » Et je me suis lancé en me disant que je ne pouvais écrire que de l'endroit où j'étais, et m'approcher de Molière comme un acteur s'approche d'un personnage, en me demandant ce qui, dans la biographie de Molière, m'interrogeait, résonnait en moi. Un peu comme je le fais lorsque je travaille un personnage de théâtre. Comme on le fait quand on marche à la rencontre d'un ami. J'ai pris cet axe-là : je me suis dit que j'allais lire tous azimuts, et que ce qui allait me toucher, j'allais le noter. C'est ainsi que j'ai pris conscience que m'interroger sur Molière, c'était interroger ma propre histoire et ma propre mémoire.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, j'étais en visite chez mes parents, et mon père étant atteint de la maladie d'Alzheimer, j'assistais chaque jour à ce qui s'en va d'un être quand il est privé de sa mémoire, privé de son histoire. C'était très bouleversant pour moi, et c'est ainsi qu'à partir de cette invitation, de cette commande dans une certaine mesure, s'est créé en moi quelque chose de viscéral : l'envie et même le besoin que ces mots soient les miens pour fixer cette mémoire, noir sur blanc, quand celle de mon père était en train de s'évanouir. Je l'aurais même fixée avec un burin sur un bloc de pierre, s'il avait fallu, tant j'éprouvais le besoin que cette mémoire s'incarne en un objet-texte, que je puisse dire « ça, ça ne disparaîtra pas ».

J'ai écrit ce texte contre la maladie de mon père, contre la disparition de sa mémoire et contre la mort.

Que reste-t-il d'un spectacle sinon les souvenirs ? Qu'est-ce qu'il en restera dans quelques années, de ça ? Ces mémoires-là sont très volatils, *a fortiori* pour quelqu'un qui est atteint de cette maladie.

Pour moi, c'est donc devenu un besoin impérieux, non seulement de l'écrire avec mes mots, comme un témoignage, mais aussi que ce texte existe pour lutter contre l'effritement de la mémoire paternelle. Qu'il existe au moins en tant que brochure.

Alors, je suis comblé de joie que cette brochure s'incarne aujourd'hui en un livre que j'ai dédié à mon père, en sa mémoire, qu'il soit publié chez Actes Sud, qu'il puisse ainsi parvenir à plus de monde, et continuer à vivre après l'éphémère des représentations théâtrales.

Florence Naugrette

Avec ce tressage, tu t'es livré à une écriture extrêmement savante. Je pense que ça a dû te prendre un temps énorme, non seulement d'amasser le matériau biographique sur Molière, évidemment plus difficile à rassembler que le matériau autobiographique, mais aussi de composer ce mélange des deux, cet écho entre non pas la vie de Molière et la tienne, mais les étapes de la vie d'acteur pour lui comme pour toi. C'est ainsi que ça résonne : il y a comme des points qui se nouent sur ces étapes, me semble-t-il, par exemple la première fois que tu as joué sur l'estrade de ta classe devant ton professeur. Je me souviens aussi d'un moment extrêmement émouvant dans ton spectacle, celui où tu endosses de nouveau le costume de Daniel Znyk, à qui tu rends hommage, parce que ton engagement dans la troupe a coïncidé avec une transmission dont décide la vie. C'est cet alliage des histoires qui est virtuose, la tienne en tant qu'acteur ailleurs qu'à la Comédie-Française d'abord, puis à la Comédie-Française avec ses étapes, et les étapes de la vie de Molière. Est-ce ainsi que ça a marché, avec ces étapes qui se s'enchaînent comme des maillons ?

Pierre Louis-Calixte

Oui, c'était apocalyptique au début, parce que je n'avais jamais écrit. C'était une première fois, avec ce tremblement des premières fois.

J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver sur Molière. Je me demandais ce que ça me racontait. C'est bizarre comme les choses se font.

On était en pleine crise covid. On lisait des textes de Proust devant une caméra à des gens qui ne nous connaissaient pas, qui nous captaient dans la France entière et au-delà. Et on se retrouvait tous ensemble par l'écriture de Proust. Ce que j'ai adoré, ce sont les précipités, comment sa pensée s'élabore à partir d'une image qui en amène une autre. J'ai été impressionné par ces rebonds affectifs. J'ai fonctionné sous cette influence aussi.

Quand la légende dit que Molière aurait fait du théâtre grâce à son grand-père qui

178 l'y emmenait, ça me rappelait mon grand-père qui, lui, m'emmenait à la pêche. Cette solitude du théâtre, où l'on est à la fois totalement soi-même et totalement ensemble, avec la personne qui nous accompagne et comme avec tous ces gens qui rient en même temps et qui ne se connaissent pas. Cette chose-là, d'être au plus intime de soi-même et ensemble, je la partageais aussi avec mon grand-père, qui était un solitaire, quand j'étais à la pêche avec lui. On se tenait dans le silence pour ne pas faire fuir les poissons, et on était à la fois très ensemble et totalement solitaires. Je pense qu'il y a de cette solitude-là au théâtre. On est au cœur de soi-même, dans ce secret intime, de même que quand on est en train de lire, sauf qu'au théâtre, c'est un livre qu'on ouvre à plusieurs et qu'on partage dans un même temps.

C'est ce que j'ai essayé d'articuler. Et j'ai essayé d'écrire sur les étranges correspondances entre l'histoire de Molière et la mienne.

Je me suis retrouvé avec huit heures de texte et je me suis demandé dans un second temps ce qui, dans tout ça, me paraissait important. Et je pense que l'éphémère qui est le cœur même de ma pratique de comédien, l'éphémère de la mémoire et de nos existences qui fait que ça peut s'arrêter (*claquement de doigts*) d'un instant à l'autre, tout cela m'a permis de sélectionner et de structurer le texte final.

L'histoire de Daniel Znyk est terriblement exemplaire de ce point de vue, puisqu'il est mort après une soirée passée avec quelques amis à la Comédie-Française à simuler des attaques cardiaques. Le soir, il est parti en taxi et, devant chez lui, il a été victime d'un arrêt cardiaque.

Mais cet éphémère-là, c'est aussi l'endroit même du théâtre ; ce qui en fait la beauté, qui en fait une expérience unique. Aucune représentation n'est semblable à une autre. Aucune. Vous pourrez aller voir toutes les représentations d'un même spectacle, vous vivrez à chaque fois une expérience différente. Parce que le temps ne revient pas en

arrière. Il s'agit bien d'une célébration de la vie qui passe et qui ne reviendra pas. C'est à la fois la célébration de la vie et de la mort, le théâtre.

Je m'interrogeais sur toutes ces questions-là en écrivant le texte.

Et de fil en aiguille, j'en suis arrivé à cette question fondamentale pour moi. Comme on fait parfois, dans la vie, des rencontres avec des gens qui vous changent, j'ai eu la chance de rencontrer le personnage de Louis dans *Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce, et il m'a bouleversé tout comme une véritable personne. Louis, qui vient annoncer à sa famille sa maladie et sa mort prochaine, partira sans avoir dit son secret.

Par cette rencontre, que s'est-il passé entre le personnage de Louis et moi ? Qu'est-ce que cela produit, de partager le destin d'un personnage, jusqu'à vivre tous les jours, à travers lui, la question de la mort ?

Je joue en ce moment au Théâtre du Vieux-Colombier une pièce qui s'intitule *Le Crémuscle des singes* dans laquelle j'interprète le personnage de Boulgakov : je meurs tous les soirs avec Boulgakov et c'est quand même très fatigant de mourir tous les soirs. (Rires.) Non, mais sans rire, c'est vraiment très éprouvant.

Quelle est cette gémellité entre l'acteur et son personnage qui fait qu'on est amené tous les soirs à épouser ses humeurs, à épouser son destin ?

Quelle métamorphose s'opère en soi-même à éprouver chaque soir le destin d'un personnage ? Et est-ce que ces métamorphoses s'arrêtent aux bornes du plateau et de la représentation ? Je ne sais pas s'il y a des réponses à ces questions.

Je sais que Louis, je l'ai emmené dans ma vie après les représentations – c'est un personnage qui m'a vraiment impressionné et changé, et qui m'accompagne depuis comme le ferait un ami.

L'acte théâtral joue là-dessus aussi. Je pense que les spectateurs sont également dans cette ferveur-là par rapport au spectacle et aux personnages.

Christine Montalbetti, à propos de sa *Conférence des objets*, explique qu'il n'est pas plus absurde de dire « Je suis un parapluie » que de dire « Je suis Phèdre » ou « Je suis Cyrano de Bergerac ». On est en face de gens avec lesquels on a passé un pacte. Un pacte entre les spectateurs et le plateau. On y croit. On a envie d'y croire. Les spectateurs aussi sont convaincus de ça, comme nous sur le plateau. Et de cette croyance parfois découle un changement en soi.

Il y a aussi des spectacles qui vous changent, je l'espère. Je fais ce métier pour que les choses changent, qu'on sorte un peu différent, un peu différente, de celui, de celle qu'on était en entrant dans la salle.

Florence Naugrette

Merci Pierre. On a parlé de cette faculté du théâtre à faire parler les morts. C'est un endroit où les anciens, les morts, nos propres morts peuvent reparler par la bouche des personnages, ou des auteurs. Dans la pièce de Maxime Kurvers *Théories et pratiques du jeu d'acteur·rice (1428-2021)*, d'autres morts sont amenés à parler par la bouche des vivants : ce sont les théoriciens du théâtre. Maxime, d'où êtes-vous parti dans cette pièce, du constat d'un manque, d'un décalage, d'une incompréhension entre ce qu'on dit des théories du jeu de l'acteur et ce que ces textes sont au départ en tant que textes, et non en tant que théories ? Y a-t-il une sorte de devenir théorique de ces textes qui peut-être occulte la parole originelle qu'ils véhiculaient et au-devant de laquelle vos acteurs (Évelyne Didi, Camille Duquesne, Julien Geffroy, Michèle Gurtner, Caroline Menon-Berteux, Mamadou Mboh, Yoshi Oïda) reviennent ?

180

Maxime Kurvers

Mon intuition était qu'il existe une riche histoire des modes de jeu mais que l'endroit où cette littérature théorique est la plus traitée, ce sont des endroits comme celui-ci (*il désigne l'amphithéâtre*). Et pas du tout le plateau de théâtre. Et notamment parce que l'intellectualité qu'on peut développer en répétition est circonstancielle : elle est le plus souvent liée à des problématiques de mise en scène, occupée à régler des situations ou des jeux de scène. C'est donc toute une littérature à laquelle on n'a pas directement recours, pas de manière conséquente en tout cas, parce qu'on n'a pas le temps, et heureusement, parce qu'on a autre chose à faire. Donc d'une certaine manière les premiers concernés, les interprètes, sont comme dépossédés de ces matériaux théoriques au moment et à l'endroit où ils en auraient la nécessité. J'ai donc pensé que ce serait intéressant pour une fois de les entendre et de voir comment ces matériaux peuvent avoir leur vie et leur pensée propres par l'incorporation des acteurs et actrices mêmes. Et mon idée, c'était que la manière dont ils circulent – alors, désolé, c'est un peu une attaque contre les études théâtrales – dans des endroits comme ici, rabat ces textes du côté des idées ou de la poésie, mais que tant qu'on ne vérifiait pas leur validité *in vivo* et *in scena*, ça ne valait peut-être pas tant le coup de les aborder. J'ai donc proposé à des acteurs et actrices, à partir d'un corpus de 70 textes – même si finalement on en a choisi 28 – d'essayer de voir comment ces pensées, ces prescriptions méthodologiques pouvaient passer par leur pratique du plateau. Il s'agit de 28 petits *soli* au cours desquels chaque acteur, chaque actrice essaie de manière un peu didactique d'expliquer subjectivement ce qu'il en a compris, à partir de sa propre histoire d'acteur ou d'actrice avec parfois des anecdotes qui font écho à des événements qui leur sont arrivés sur le plateau (Évelyne Didi raconte par exemple avoir perdu une dent lors d'une représentation du *Suicidé* de

Nicolaï Erdman à l’Odéon et cette situation lui rappelle la boucle perdue chez Diderot, ce qui l’amène à essayer de comprendre *Le Paradoxe sur le comédien*). Mais surtout, ce qui m’intéressait le plus avec ce projet, c’était de réévaluer des mots d’ordre qui souvent ont été canonisés, donc en un sens dévitalisés, par la pratique d’ajout de commentaires ou de commentaires de commentaires : en littéralisant ce vocabulaire, au contraire, ça devrait se voir sur les corps, qu’il y a des manières différentes de faire des mondes, et c’est ce que j’ai essayé de faire avec les interprètes.

Florence Naugrette

Vous pouvez nous donner un exemple d’un tel abus de langage ?

Maxime Kurvers

Pour un mot comme celui de « distanciation » qu’on trouve chez Brecht, on ne va jamais relire la série d’articles qui le concerne, et quand on vient la relire et qu’on essaie de comprendre de manière littérale, on est perdu, parce que je crois que Brecht lui-même est perdu. Entre le moment où il va voir le théâtre chinois à Berlin ou à Paris – je ne sais plus –, avec Mei Lanfang, et qu’il a cette idée de distanciation, et le moment où il retourne à Berlin et où il essaie d’appliquer cette méthode nouvelle de jeu à des acteurs berlinois en partie récalcitrants, on comprend qu’il n’y arrive pas, et c’est plutôt dans la négociation autour de ce mot et de ce nouveau principe méthodologique que va s’opérer quelque chose d’inédit. Les acteurs qui sont sur le plateau dans mon spectacle, ce n’est pas un prérequis qu’ils y arrivent eux-mêmes. C’est le mouvement vers la compréhension, vers l’incorporation qui m’intéresse. Ce n’est pas un travail historiographique au sens propre. Au contraire, ce qui m’intéresse c’est son aspect performatif (donc pas du tout la question des morts comme vous l’évoquez), ce en quoi il vient activer ces personnes vivantes et qui ont toutes leur subjectivité et même des positionnements différents quant au signifiant même de « théâtre » : pour Mamadou M Boh qui est né en Mauritanie, le mot de théâtre n’a pas le même arrière-plan que pour Yoshi Oida ou Évelyne Didi ou des acteurs qui sont plus jeunes, plus proches de moi par exemple. Il s’agit de les interroger sur le rapport, pas tant à la théorie, mais à l’autodiscursivité qui leur manque.

Florence Naugrette

Le fait qu’ils aient chacun plusieurs chapitres permet-il de faire dialoguer les théories entre elles en les confiant au même acteur ?

Maxime Kurvers

Le spectacle dans son intégralité dure toute une journée, de 11 heures à 21 heures et est subdivisé en quatre parties, chacune étant (c'est mon rôle avec la dramaturgie) composée de quatre entrées thématiquées, non chronologiques, qui permettent d'imaginer des séquences ou des familles théoriques qui auraient considéré le rôle et la fonction sociale des comédiens d'une certaine manière. La première partie s'appelle « Métamorphose intégrale », qui est à mon avis l'imaginaire le plus général, le plus normativement accepté sur ce qu'est un acteur, historiquement. Quand j'étais étudiant, j'avais par exemple un cours à la fac qui s'appelait « Théorie du jeu d'acteur », et c'était Diderot, Stanislavski, Artaud, Brecht, avec toujours des positionnements face à cette question de la métamorphose. Les trois autres parties sont des courants historiques ou des mouvements de pensée qui se positionnent face à cette question normative de la métamorphose. Elles s'appellent « Modernité / Apprentissage », « Athlétisme affectif » et « Performer », qui est évidemment la situation d'énonciation la plus proche de celle dans laquelle je suis. Chaque acteur produit un chapitre dans chaque partie. Si on y passe la journée, on les voit donc aux prises avec différentes pensées, parfois antinomiques. On voit comment un tel ou un autre se positionne par rapport à quelque chose qu'il connaît très bien – ça peut arriver –, ou par rapport à quelque chose qu'il connaît très mal : comment c'est un mouvement « vers », une plasticité qui est celle des acteurs. Et c'est ce mouvement qu'il m'intéresse d'observer et qui donne du sens, d'après moi, à ces ressources textuelles et théoriques. Par exemple Évelyne Didi a une expertise sur ce qu'est Diderot qui sera autrement éloquente que la vôtre.

Florence Naugrette

Je n'en doute pas...

Maxime Kurvers

Non pas que la vôtre ne soit pas éloquente, mais le fait de la voir sur le plateau et de voir un mouvement « vers », du corps, et de voir un effort, ce que je nomme la plasticité, le mot que j'ai retenu pour essayer de définir ce qu'est leur travail, c'est à mon avis là que se niche leur expertise, et c'est ça que je voulais voir, à chaque fois. C'est pour les spectateurs une espèce de jeu de piste qui consiste à voir des êtres tenter d'être un peu en dehors d'eux-mêmes.

Florence Naugrette

Vos comédiens ont-ils choisi leurs chapitres ?

Maxime Kurvers

Ça dépend. Je suis venu avec un corpus de 70 textes que je n'avais évidemment pas tous lus, je n'avais pas le temps. Le choix était parfois issu d'une discussion : Évelyne me raconte par exemple cette histoire de sa dent perdue sur scène, je lui demande si elle a lu tel passage chez Diderot, elle le lit, elle le trouve éloquent, et on travaille à partir de sa rencontre entre cette histoire personnelle et Diderot. Par moments, j'ai plutôt passé des commandes aux interprètes sur des choses que je projetais de leur énergie. C'était parfois des choses auxquelles les acteur·ices pouvaient s'identifier, même s'ils ne les avaient pas lues, ou des choses qu'ils détestaient *a priori* mais qu'il leur fallait réhabiliter. Il y a eu plusieurs manières de faire.

Florence Naugrette

Comment votre spectacle s'inscrit-il dans la continuité de votre pièce sur la naissance de la tragédie ?

Maxime Kurvers

Pour moi c'est le même, d'une certaine manière. Je ne devrais pas dire ça ! Avec *La Naissance de la tragédie*, c'est la première fois que j'ai délégué complètement le spectacle à l'expérience et à la subjectivité de l'acteur qui était sur scène. Je suis venu avec un principe qui était conceptuel – l'entrée dans mes spectacles est toujours conceptuelle – et qui était plutôt simple, en demandant à un acteur : « Raconte-moi, imagine ce qu'a pu être le premier spectacle de théâtre, enfin celui dont on ait les traces les plus anciennes en Occident. » Donc on s'est arrêtés sur *Les Perses* d'Eschyle (même si ça aurait pu en être un autre). Le spectacle repose essentiellement sur le récit – le plateau est nu – imaginé, fantasmé, étayé également de votre travail à vous, les universitaires et les historiens, de ce qu'a pu être cette journée de représentation en 472 avant notre ère au Théâtre de Dionysos et au sein duquel on sait qu'il y a eu une représentation des *Perse*s, notamment, parmi d'autres pièces. Le spectacle est donc construit uniquement sur l'imaginaire porté par l'acteur : comment il imagine physiquement la scène, comment les gens entraient dans le dispositif des gradins, est-ce qu'ils payaient ?, etc. Et racontant cela, finissant par raconter la fiction qui s'y est jouée également, il lève les affects tragiques pour lui-même : en gros, il pleure beaucoup parce qu'il s'identifie mentalement à ce qu'il imagine. Cette expérience m'a beaucoup plu parce que je me suis dit que le théâtre n'est peut-être que ça : un espace-temps où l'imaginaire est collectivisé. Partant de cette idée-là, je me suis dit qu'on pourrait aller plus loin, continuer de la même manière, mais en enlevant l'idée même de fable. Si l'on enlève la fable, qu'est-ce qui reste ? Ma réponse a donc été de me concentrer sur les

outils de l'acteur en propre, donc sur cette littérature théorique. C'est donc la même méthodologie, la même autoréflexivité, moins la fable.

Florence Naugrette

Avec vous, Thomas, c'est une tout autre démarche d'histoire du théâtre par le théâtre. On va parler de vos deux spectacles. Commençons par *Le Tour du théâtre en 80 minutes*. C'est le tour de quel théâtre ? Le tour des pièces, des auteurs, des acteurs, de l'institution théâtrale, des mouvements ?

Thomas Visonneau

La pièce est née d'un double désir de ma part. De façon très concrète, je me suis intéressé aux ados, et je me suis rendu compte, en faisant beaucoup d'ateliers avec eux et en fréquentant beaucoup les théâtres, qu'ils n'étaient pas là ou bien qu'ils étaient forcés de venir. Comment intéresser aujourd'hui quelqu'un qui a 14-15 ans au théâtre ? Peut-être faut-il lui raconter le théâtre parce qu'il ne le connaît pas et qu'il ne sait pas la différence qu'il peut y avoir entre Molière et Shakespeare et Brecht et Sophocle, et que tout ça est une sorte de gros « marasme » qui rappelle aussi beaucoup l'école, donc on y vient avec un petit peu de défiance, voire carrément de la peur. C'est né de cette envie-là : comment raconter cette odyssée-là, et ça tombait bien, parce que c'est ma passion et mon métier. Ça rejoignait aussi ma propre pratique et mon petit feu intérieur. De manière très humble, je me suis demandé comment s'emparer de cette histoire-là et la raconter pour un enfant, un ado de 14 ans. Finalement, on s'est rendu compte que ce spectacle-là parlait à tout le monde et pas seulement à l'ado de 14 ans même s'il a été pensé pour lui, mais en fait on est tous des éternels ados (je parle pour moi, mais j'espère aussi pour vous). Quand on parle à quelqu'un qui a 14-15 ans, on parle à tout le monde, quasiment. En retracant cette histoire-là du théâtre, j'ai appelé un acteur : on était deux, finalement. Nous-mêmes on est des enfants de la décentralisation, on a fait nos armes dans des écoles nationales supérieures de théâtre en région, on habite dans les territoires et l'idée, c'était aussi de raconter tout ça : on finissait le spectacle sur comment on en est arrivé là aujourd'hui, concrètement dans cette salle, ici, par exemple, je ne sais pas, à Bordeaux, et comment cette représentation scolaire est possible, par exemple, comment et pourquoi on est ensemble. Et on traversait dans ce spectacle-là 2500 ans d'histoire. Bien sûr c'était drôle, ludique avec des moyens d'aujourd'hui. Mais c'était perpétuer une mémoire pour bien comprendre que bien sûr, tout cela, ça tient debout mais ce n'était pas les bâtiments qu'on voit. Les théâtres ont un sens. Et c'était rendre hommage à une pratique artisanale du théâtre, parce que ça reste un artisanat. Comment cette profession, cet art, cet artisanat a-t-il évolué entre la Grèce antique, la *commedia*

dell'arte pour en arriver à Molière, etc., puisqu'il y a des ponts ? Évidemment c'est de la vulgarisation. Je me souviens d'une programmatrice qui m'avait incendié parce que je n'avais pas parlé d'Artaud. Je lui avais dit qu'on s'adressait à un gamin possiblement de cinquième : on n'allait peut-être pas lui parler d'Antonin Artaud tout de suite, là, maintenant, même si je trouve ça passionnant, mais sur 80 minutes peut-être qu'on peut parler de Beckett mais pas d'Artaud. Évidemment on en parlera peut-être s'il y a une suite. J'avais cette image : on est dans un hall avec plein de portes qui sont fermées, et nous essayons juste de donner des clés. Après, libre à chacun d'ouvrir la porte, parce que dans ce hall il y a déjà plein d'autres portes, celles qu'ouvrent facilement les médias, tout le monde autour de nous, et les gens y vont directement dans ces portes-là, il n'y a pas besoin de clés pour les ouvrir, elles sont déjà ouvertes, et c'est tellement plus facile d'entrer dans ces pièces-là que dans des univers qui sont à contre-courant de la vie. On se confrontait à cette expérience : « Racontons du théâtre, et on va voir ce que ça provoque », et on s'est rendu compte qu'il y avait un appétit, un engouement pour ça, et aussi que ça touchait beaucoup les adultes. Pour eux ça résonnait de parler de Jouvet, de Vilar, alors qu'un collégien évidemment, ça ne lui parle pas, mais on essayait de réunir tout le monde autour de cette idée et de cette fête qu'est le théâtre. Nous avions aussi cette démarche un peu militante de nous demander pourquoi on se désintéresse un peu du théâtre. Aussi ce spectacle commençait-il par un radio-trottoir : à chaque fois, dans chaque ville où on jouait le spectacle (on a joué dans 150 villes), on allait dans les rues, on se filmait et on posait la question au hasard aux gens : « Que vous évoque le théâtre, concrètement ? », ce qui était pour nous très intéressant et cathartique parce qu'on se rendait compte qu'en fait tout le monde s'en foutait du théâtre, d'une certaine manière, ou en tout cas nous ramenait à cette idée : « Le théâtre, ça m'évoque mes cours de français, Molière, Shakespeare. » C'était quelque chose de très vieux, pas du tout contemporain, actuel. Nous étions deux personnages : moi (« Tom ») d'un côté qui défendait le théâtre, et un autre personnage qui s'appelait « No » (puisque l'acteur s'appelait Arnaud) disait que ça ne servait à rien. Cela correspond à des conversations qu'on peut même avoir entre nous : on se demande parfois pourquoi on fait tout ça puisque quand on va chez le coiffeur et qu'on dit qu'on est comédien, on nous demande si on joue dans *Plus belle la vie* ou si l'on nous voit bientôt au cinéma. C'est compliqué parfois d'expliquer qu'on fait du théâtre, alors on nous dit « ah oui, c'est de la comédie, c'est drôle », et on répond « oui, c'est drôle, mais... », donc parfois on se demande ce qu'on fait. C'est parti de là, cette aventure du *Tour du théâtre en 80 minutes*. Et de l'envie d'expérimenter ces formes qui sont pédagogiques, forcément, puisqu'on apprend des choses. En fait, j'aime bien dire qu'on perpétue plus qu'on n'apprend : on lègue une partie d'un patrimoine commun, on attire le regard sur des choses un peu oubliées où

la poussière est venue se déposer sans qu'on ait pensé à l'enlever. Et c'est ce qui m'a amené aussi à faire le spectacle *Hémistiche et dièrèse* par exemple, sur l'alexandrin, parce qu'en montant *Horace* je me suis rendu compte que beaucoup de gens ont une peur panique de l'alexandrin. Venir voir une pièce de deux heures et demie en alexandrins peut faire peur. Aux collégiens et aux lycéens (et pas seulement à eux), j'avais envie, avec une petite forme, de dire « déjà essayons de voir ce que c'est que l'alexandrin », pourquoi l'alexandrin est comme ça, pourquoi ça s'appelle l'alexandrin. Comment peut-on, dans une forme ludique, théâtrale, rendre hommage à cette forme poétique merveilleuse ? Cela nous a amenés à faire ce spectacle-là et à essayer de perpétuer une mémoire. On a parlé de la mort. Le spectacle [*Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres* de Julie Deliquet] m'a passionné, je trouvais qu'il avait du sens, une forme-sens : les acteurs de la Comédie-Française, c'est magnifique, c'est bouleversant qu'ils

186 racontent eux-mêmes cette grande aventure de leurs prédécesseurs. Dans *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, il y a une démarche un peu citoyenne et d'engagement ; je fais du théâtre en province, j'ai envie que ce soit une fête populaire et exigeante. Comment réunir tout le monde ? Peut-être en réinvestissant un peu cette histoire-là. Il me semblait très important, d'une manière humble, de revenir aux bases. On parlait des metteurs en scène, des acteurs, des auteurs. Comme on dessine sur du sable, il est sûr que ce qui survit, c'est le texte. Comment, à un gamin de 14 ans qui apprend ce que c'est que le théâtre au collège ou au lycée, lui dire : « Ce qu'on t'apprend, c'est génial, tes professeurs sont passionnés, passionnants, peut-être que ça te paraît loin, mais le théâtre ça s'incarne surtout dans des corps sur scène et là on va te montrer ce que c'est. Ça va peut-être entrer un peu en contradiction avec ce que tu penses, et oui, Molière, tu le subis mais en fait tu te rends compte que c'est hyperdrôle, la *commedia dell'arte* tu as l'impression que c'est poussiéreux, la photo qu'on te montre de Pantalone, là, la lithographie bizarre, mais en fait si on te met le masque devant toi tu vas voir que c'est génial. » J'adore ça, comment on peut venir juste incarner le bouquin. C'était un peu ça l'objectif pour ensuite, peut-être, amener ce public vers autre chose : on va vous surprendre, on va monter une pièce contemporaine, rien à voir avec ce qu'on vient de vous raconter mais au moins on aura tissé ce petit lien ensemble. On finissait le spectacle par une frise du temps, c'était assez scolaire : à la fin, on collait plein de morceaux qui étaient des petits morceaux de théâtre : le théâtre antique grec, le théâtre romain, le Moyen Âge et à la fin on terminait sur un espace vide et on disait « c'est le nôtre », celui qu'il faut écrire, construire, on ne sait pas ce que c'est, pour dire aussi que cette histoire du théâtre n'est pas un musée. Le XVII^e siècle est encore là dans les imaginaires. On a filmé un gamin de 14 ans qui répondait à la question : « Que t'évoque le théâtre ? » Il répondait : « c'est Molière, les bougies, les danseuses, les perruques. » Pour lui c'était ça, il avait 14 ans.

L'image est forte. C'était l'idée de partir à l'aventure et de faire la fête, surtout, autour de ce patrimoine qui est génial, qui est énorme.

Agathe Giraud

Thomas, je connais ton travail, peux-tu nous parler des petites formes que tu as élaborées, pendant le confinement, sur l'histoire du théâtre ?

Thomas Visonneau

Oui, d'autant plus qu'on va les continuer. Pendant le confinement j'étais artiste associé au théâtre d'Agen. Tous les artistes de théâtre étaient désœuvrés et on nous demandait d'inventer des choses, des nouvelles formes, on était tous des Treplev. C'est compliqué quand on n'est pas face à un public. On avait dû reporter *Le Tour du théâtre en 80 minutes*. Alors j'ai proposé de faire des petites pastilles qui s'appelaient *Le Tour d'un théâtre en 80 secondes*. C'étaient des vidéos bricolées maison entre une minute trente et deux minutes, sur des moments très simples du théâtre, par exemple « Qu'est-ce que le théâtre antique ? » Je m'amusais, c'était du théâtre filmé basique mais ça a pris pas mal d'ampleur parce que les gens suivaient : j'avais pas mal d'élèves qui regardaient, des profs, et ça a été une manière pour moi de réinventer mon propre spectacle, ce qui était intéressant, et de me rendre compte qu'on pouvait tirer l'histoire du théâtre par plein de bouts. Actuellement, dans la compagnie, on pense à faire ces pastilles de manière beaucoup plus professionnelle, avec un vidéaste, et à intégrer les classes, à travailler avec des collégiens, des lycéens, pour créer de petits épisodes. Ainsi, « Molière », on va le travailler avec une classe de quatrième pendant quelques mois, et on filamera ce petit épisode-là qui aura vocation à être disponible. On produira vingt-cinq épisodes qui raconteront une grande partie de l'histoire du théâtre. C'est de la vulgarisation, mais le confinement nous a obligés à penser autrement les choses : en gros on s'amuse face à une caméra, de manière un peu plus poétique.

Renaud Bret-Vitzo

Merci pour vos interventions très complémentaires. J'ai une question pour Pierre Louis-Calixte. Malheureusement je n'ai pas vu votre « *Singulis* ». Vous avez dit qu'une fois la commande passée, de faire un spectacle sur vous et Molière, face à la masse documentaire qui s'offrait à vous, vous vous étiez plongé dans les biographies de Molière, qui toutes vous ont paru passionnantes et souvent différentes. Est-ce que d'autres littératures vous ont été utiles ? Êtes-vous passé aussi par des histoires du théâtre, des manuels, ou bien des mémoires d'autres comédiens, de grands interprètes de Molière, au XX^e siècle, par exemple ? Est-ce un matériau que vous avez pu convoquer

et utiliser et si oui, pouvez-vous en donner un exemple précis par rapport à l'objet final que vous avez écrit ?

Pierre Louis-Calixte

Je me suis vraiment concentré sur Molière. J'ai lu évidemment la biographie de Grimarest, celle de Voltaire, et beaucoup d'autres. Ce qui me frappait dans chacune, c'était à la fois un élan amoureux de chaque biographe pour la personnalité de Molière, et une exigence de vérité sur sa vie. Je me reconnaissais totalement dans cet élan amoureux. Et il y avait, à chaque fois, dans les préfaces, ce serment : « Bon, je vous préviens, les autres biographes ont raconté souvent n'importe quoi, mais cette fois-ci, c'est du sérieux, ce que je vais vous dire, c'est 100 % vérifique ». Et tous ! (Rires.) C'était extraordinaire... et je comprends totalement !

188 Et réalité, ils n'y arrivaient pas toujours, et il y avait des choses qui étaient fausses dans leurs biographies. Notamment dans celle de Grimarest, qui a duré jusqu'à aujourd'hui parce qu'elle a beau être largement inventée, elle est magnifiquement racontée !

La question que je me posais n'était pas celle de la vérité, puisque je n'avais pas de formation d'historien. Je ne voulais pas me placer à cet endroit, mais la question qui m'intéressait était celle de la vérité théâtrale : à quel moment, quand je dis quelque chose, on me croit. C'est la vérité de l'instant.

Tous les biographes ont envie de dire la vérité et tous face au trou – parce que dans la biographie de Molière il y en a des trous, des dizaines d'années où on ne sait pas ce qui se passe pour lui –, tous face à ces trous ont cette tentation du roman. Et je trouvais ça passionnant, en même temps cette absolue volonté de dire la vérité, et cette tentation : parce que comment faire devant le trou ? Comment faire devant l'absence, sinon inventer, sinon imaginer ? Et là, on se rejoignait totalement. Parler de Molière, c'est aussi parler d'une fiction de Molière, d'un personnage, d'une figure imaginée.

Je m'étais amusé à interroger mon entourage, l'entourage de la Comédie-Française. Il y avait le patron du Nemours, il y avait le libraire de la librairie Delamain, le pharmacien : chacun m'a raconté son histoire de Molière. Je me demandais ce qui reste. Je leur avais posé la question : « ça vous dit quoi, Molière ? » J'ai une voisine extraordinaire, Arlette, que j'adore, qui m'a raconté une histoire totalement imaginaire et totalement magnifique de Molière. Pour elle, Molière, c'était ça. Ce qui était merveilleux, c'est qu'au moment où elle me parlait et où elle racontait des choses très approximativement justes d'un point de vue historique, elle me parlait bien de Molière et de la passion qu'elle avait pour cet homme-là, de l'amour qu'elle éprouve aujourd'hui pour cet homme-là, et ça me touchait beaucoup de l'entendre. Il faut l'écouter, elle est juste extraordinaire. Molière en l'écoutant n'était pas mort. Il paraissait si présent dans son récit.

Et chacun peut parler de son rapport à Molière. Et en parlant de son rapport à Molière, révéler une part de sa propre intimité. En parlant de quelqu'un, on parle de soi aussi. C'est à travers nos yeux que passe ce qu'on perçoit de quelqu'un. Ces portraits que je récoltais auprès des proches avaient tout à voir avec la question des biographes.

En même temps, je me rendais compte que si je m'en tenais uniquement aux documents d'archives, c'était terrifiant. J'avais l'impression au contraire que Molière disparaissait sous les actes notariés, les quittances, les actes juridiques et je me disais : « Mais en fait, ça le tue. »

C'est quoi cette vérité qu'on cherche sur Molière ? C'est ça la question. N'est-ce pas une vérité inévitablement romancée ? Est-ce que nos vies mêmes ne sont pas non plus pour une part romancées ? Est-ce qu'on n'écrit pas nous-mêmes le roman de notre propre vie ? Nos vies ne sont-elles pas aussi une construction entre les liens qu'on établit entre tel événement et tel autre ? Et on dit : « Ah, oui, c'est ça, ma vie. » Mais on aurait pu faire d'autres liens, ça aurait été tout aussi juste. Si nos vies mêmes sont un peu romancées, peut-on parler de vérité objective sur celle de Molière ? C'est pour le moins douteux.

Cela m'a beaucoup libéré dans l'écriture de *Molière-Matériau(x)*, de n'être plus téтанisé par cette question d'une vérité objective autour de Molière à laquelle il ne faudrait surtout pas déroger. Je pouvais me laisser faire librement par les liens que cela créait en moi.

Véronique Dominguez-Guillaume

Merci beaucoup pour cette passionnante table ronde. Vous avez déjà répondu à une partie de la question que je me pose. J'ai l'impression que vous donnez la vérité de l'art, c'est la vôtre et elle est passionnante. Peut-être qu'un colloque comme celui-ci cherche la vérité de la science et qu'on a aussi beaucoup parlé d'un troisième interlocuteur ou une troisième personne qui est l'institution avec les manuels scolaires. Thomas Visonneau, je vous remercie et je vais regarder sur Internet votre magnifique tentative pour essayer de faire vivre ce théâtre auprès de ce gamin de 14 ans que vous avez évoqué plusieurs fois. C'est lui, la cible. Car si le théâtre n'existe pas auprès de lui grâce à nous, et grâce à vous, ça ne va pas aller. Peut-être y a-t-il une responsabilité de notre part à le faire. Ne croyez-vous pas qu'on devrait essayer, au niveau des manuels scolaires, de faire en sorte que les textes de théâtre soient envisagés non pas comme une partie simplement de la littérature, et comme un genre théâtral qui serait finalement écrasé entre tous les genres de cette littérature qui se lit, mais faire en sorte que dans ces manuels, ou dans cet enseignement, on leur suggère que ce texte est là pour être lu à voix haute, pour être vécu comme vous le faites, vous. D'une certaine façon, même si on ne le fait pas bien, qu'on

le fait comme un professeur qu'on est et pas comme un acteur, c'est déjà très important de faire percevoir ce texte de l'intérieur comme un texte qui doit être vraiment vécu. Il y a une caisse de résonance qui est la personne qui le lit ou qui le joue. Je me suis demandé comment vous faites dans vos petites vidéos : est-ce que vous y lisez des textes, le texte lui-même a-t-il encore une place, même s'il n'est pas seul, c'est évident ?

Thomas Visonneau

Ça c'est passionnant parce que c'est justement tout le nœud du problème. Par exemple les articles de presse, quand on jouait *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, disaient toujours : « Ils démystifient le théâtre », ou bien que c'était une manière de rendre accessible le théâtre, comme si on le démystifiait, alors qu'au contraire je pense que la démarche est de réintégrer du mythe, du mystère, de le réenchanter. Et la problématique 190 est de l'ordre du corps et de la langue. Comment le langage peut-il revenir au premier plan dans un monde où il a perdu de sa valeur, de sa force et de sa valeur poétique ? Parce que le théâtre, qu'on le veuille ou non, est habité par une langue poétique. Et c'est pour ça que c'est difficile avec la nouvelle génération, dans un monde où la langue s'est appauvrie, il n'y a qu'à voir comment parlent nos hommes politiques.

Véronique Dominguez-Guillaume

Je ne suis pas sûre que la langue des élèves soit pauvre. Je pense que c'est riche autrement. Simplement, ils ne connaissent pas les textes en question. On n'est plus dans cet âge d'or où tout le monde reconnaissait la provenance de la réplique « Le petit chat est mort ». Les jeunes gens parfois ont un langage intéressant, et je pense que le théâtre, notamment celui qu'ils ne connaissent pas, peut être très inspirant.

Thomas Visonneau

Je pense que c'est par des rencontres très simples d'acteurs, comme on fait là, en classe, ou par une rencontre après, et pas forcément des bords de plateau. Il y a une grande réflexion à mener sur la représentation scolaire en elle-même, qui à la fois est une superbe idée et en même temps un peu piégée : quand on fait venir des collégiens ou des lycéens en meute dans un théâtre, c'est bien mais il n'y a rien de plus beau que de venir un soir avec du public mélangé, pour assister à une représentation théâtrale, parce qu'on ne vit pas la même chose. Ça passe par des rencontres, et la personification. On se dit tout d'un coup « tiens, j'ai vu quelque chose ». C'est un peu la théorie des chocs : j'ai eu un choc, là, je n'ai pas tout compris, je n'ai peut-être pas eu toutes les clés, mais ce n'est pas grave, tant mieux, je me rappelle que quelque chose m'a convaincu à

ce moment-là, ou m'a happé. Et si après on peut semer ce petit choc-là, il pourra faire des rebonds d'une autre manière que le manuel scolaire avec le texte.

Florence Viala

Je pense aussi que le lire à plusieurs voix, comme vous disiez, c'est très important. Très honnêtement, moi je me trouve parfois devant des pièces que je ne connais pas, et auxquelles je ne comprends rien. La première fois que je la lis, sincèrement, je ne comprends pas grand-chose. Et d'un seul coup je l'entends, on la lit ensemble, et tout s'ouvre. Et pourtant j'ai l'habitude de lire du théâtre. Pour les collégiens et les lycéens, c'est pareil, lire à plusieurs voix, c'est fait pour ça. Ce n'est pas fait pour être lu dans sa chambre, c'est fait pour être dit, pour que le texte passe à travers des corps, donc c'est la meilleure solution.

191

Marianne Bouchardon

J'ai revu avec délices le spectacle de Julie Deliquet. Comme toutes les comédies de comédiens, ce spectacle nous offre le plaisir, fût-il fictif, d'entrer dans les coulisses, et accroît encore notre désir de voir le travail théâtral. C'est là-dessus que porte ma question, sur ce travail qui a été le vôtre pour préparer ce spectacle. On reconnaît évidemment *La Critique* et *L'Impromptu*, mais vous disiez tout à l'heure qu'il y a aussi une part d'écriture de plateau et d'improvisation. Est-ce que vous pourriez nous dire quels sont les passages qui procèdent du travail d'improvisation ? Hier soir il me semble que Laurent Stocker a improvisé quand il s'est pris une bougie...

Florence Viala

Oui, des improvisations comme celle-là (ou quand on se marche sur le pied), il y en a beaucoup. Ce sont des bâquilles, des outils pour lier deux passages ou pour faire face à un imprévu. Les écritures de plateau, par exemple l'assemblée, sont issues de recherches que Julie nous a commandé de faire avec Sébastien Pouderoux qui joue Lagrange. Et c'était vraiment passionnant. Ça nous a d'ailleurs beaucoup troublés parce que nous vivons chaque jour dans cette maison. Moi ça fait vingt-huit ans que je passe tous les jours devant le fauteuil de Molière, devant le buste, devant toutes ces choses, et ça ne m'a jamais émue, ça m'a plutôt encombrée, avec tout le respect que je dois à tout ça, Molière n'étant pas mon auteur favori en tant que comédienne mais tout à coup, il y a eu ce phénomène de miroirs, je me suis reconnue 503^e après Catherine de Brie, la vraie. Ce n'est pas si loin, 500 personnes, je pense que c'est à peu près ça (*elle désigne la jauge de l'amphithéâtre*), et c'était très troublant, très émouvant. Il y a un moment où j'ai très souvent un petit trouble émotionnel dans le spectacle, c'est quand Armande

lit les *Stances* de Boileau, où il encourage Molière à continuer. Sur le plateau je suis face au public, et je me dis : « Mais ça, c'est pas inventé ! C'est vraiment un type qui s'appelait Nicolas Boileau qui a écrit ça pour un autre homme vivant qui s'appelait Jean-Baptiste Poquelin d'où ce théâtre et cette troupe sont issus... » On le dit aujourd'hui, les gens sont là, écoutent... enfin ça devient vertigineux et très émouvant comme si on incarnait un grand-père – et, comme vous le disiez tout à l'heure, c'est plus pour activer les acteurs, on ne fait pas de la reconstitution historique dans ce spectacle –, d'un seul coup ça active les acteurs presque familièrement, filialement, et la vraie Madeleine... C'est très étrange... et aussi cette filiation avec la troupe de la Comédie-Française qui se poursuit.

Florence Naugrette

192

On vous remercie chaleureusement tous les quatre pour votre générosité à nous parler de votre art.

(Applaudissements.)

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

Idéalisations et récit national

UNE FIGURE TUTÉLAIRE DANS L'HISTOIRE DU THÉÂTRE : L'EXEMPLE DE RICHELIEU

Laura Naudeix

Université Rennes 2

La figure du « grand homme » est récurrente dans l'histoire française et dans l'historiographie de son théâtre, sur lesquelles plane en particulier pour un moment crucial, les premières décennies du XVII^e siècle – c'est-à-dire le Grand Siècle – la personnalité fascinante du cardinal de Richelieu. Ainsi, dans la première histoire du théâtre français, publiée à partir de 1734, Claude et François Parfaict, citant Fontenelle, écrivent :

Nous voici dans le temps où le Théâtre devint florissant & changea de forme, par la faveur du grand Cardinal de Richelieu. « Les Princes & les Ministres dit M. de Fontenelle, n'ont qu'à commander qu'il se forme des Poètes, des Peintres, tout ce qu'ils voudront, & il s'en forme. [...] Le Ministère du Cardinal de Richelieu enfanta donc en même temps, les Corneille, les Rotrou, les Mairet, les Tristan, les Scudéry, les Du Ryer, &c. » Les Ouvrages qu'ils donnèrent, firent goûter le Théâtre, on conjecturait qu'il allait se perfectionner de plus en plus, mais on ne le croyait pas si près de son période¹.

En 1893, Germain Bapst explique : « À peine Richelieu fut-il reconnu maître incontesté en France, qu'il voulut régner au théâtre comme ailleurs². » Jacqueline de Jomaron discerne « la raison d'État » comme agent majeur de l'articulation historique qu'elle opère dans les premières décennies du siècle, et associe immédiatement le changement de paradigme dans l'activité théâtrale à la volonté politique du ministre³. En 2011, on lit encore sous la plume de Charles Mazouer :

¹ Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Paris, P.-G. Le Mercier et Saillant, t. V, 1745, « 1636/ Le Cid, Tragedie de M. Corneille », p. 247-248.

² Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, Lahure, 1893, chap. VII : « *Mirame* et la première salle de spectacle en France », p. 180.

³ Jacqueline de Jomaron, « La raison d'État » (dont les premières sous-parties s'enchaînent comme suit : « Le Mécénat et la monarchie », « Richelieu : “Divertir nos peuples” »), dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 163-208 (« L'Œil du Prince (1629-1680) »).

Ce qu'a inventé le XVII^e siècle : une véritable politique théâtrale, œuvre de Richelieu, poursuivie et amplifiée par Louis XIV. [...] C'est Richelieu qui par goût et par dessein politique, mena une entreprise tout à fait neuve dans la vie française et considérable : il voulut à la fois une restauration du théâtre à l'égard duquel la méfiance de l'Église était ancestrale [...], et une organisation de la vie théâtrale. [...] C'est à une véritable révolution du théâtre que Richelieu, en une petite dizaine d'années, s'est attaché – le théâtre comme pratique sociale bonne et utile à l'État. Richelieu restaura le théâtre public, réorganisa la vie théâtrale et lui donna un lustre inouï⁴.

Du point de vue historiographique, il semblait intéressant de mesurer comment se sont organisés des récits qui recomposent bien souvent les tactiques personnelles de Richelieu, son goût attesté pour le théâtre, et les réalités tangibles du mécénat, en une volonté *politique* d'intervenir dans la vie théâtrale, devenue le véritable fil conducteur de son récit en France. Mais plus profondément, cet exemple peut contribuer à une réflexion sur les enjeux d'une histoire « par personnages », telle qu'elle est écrite, justement, par des personnalités qui réfléchissent à l'intervention dans le domaine des arts, une question devenue progressivement de plus en plus sensible pour le monde contemporain.

LE « CARDINAL POÈTE⁵ » ET LA QUERELLE DU *CID*

La première phase narrative consiste en la construction de figures allégoriques qui disent le sens de l'histoire. Pour autant, celle-ci hésite encore entre héroïsation et anecdotes personnelles.

Si l'on revient à la source des frères Parfaict, ceux-ci empruntent longuement à Fontenelle qui souhaite, dans les années 1690, inscrire la vie de son oncle Pierre Corneille dans la rivalité Racine/Corneille. Selon Claudine Poulouin, Fontenelle a été l'artisan essentiel de la « promotion de Corneille⁶ » et en particulier de la légende de son

4 Charles Mazouer, « Les troupes de comédiens », dans Pierre Pasquier et Anne Surgers (dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 14-15.

5 Victor Hugo, *Cromwell* [1827], I, 3 : « J'ai pour complice Armand Duplessis Richelieu, / Le cardinal poète. »

6 Claudine Poulouin, « Corneille, père de la scène française. La théorisation de la supériorité de Corneille par Fontenelle », *Dix-septième siècle*, n° 225, 2004, p. 735-746 : « L'Éloge paraît dans les *Nouvelles de la République des Lettres* de janvier 1685 [p. 85-95] sous anonymat. Il sera réédité en 1729 dans l'*Histoire de l'Académie de l'abbé d'Olivet*, puis dans les *Œuvres complètes* de Fontenelle en 1742. La *Vie de M. Corneille* est publiée

isolement au sein du monde poétique en général. Thèse reprise par exemple par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV* paru en 1751 : « Corneille eut à combattre son siècle, ses rivaux & le cardinal de Richelieu⁷. » L'enjeu est donc d'héroïser Corneille. Or quoi de mieux que de lui opposer non plus l'armée obscure de ses collègues plomitifs mais bien un homme d'État digne de lui⁸? Pour ce faire, Fontenelle lui-même s'adosse à Paul Pellisson dont le rôle historiographique est ici crucial. En effet, Pellisson sert de source à la plupart des historiens qui, ensuite, évoqueront le cardinal dans l'histoire du théâtre français. Fontenelle lui emprunte sa formule introductory, tirée de l'*Histoire de l'Académie française* publiée en 1653 :

Comme il ne faut souvent pour donner le branle à tout un royaume qu'un seul homme quand il est élevé aux premiers rangs, la passion que le Cardinal avait pour la Poésie Dramatique l'avait mise en ce temps-là parmi les Français au plus haut point où elle eût encore été⁹.

Or son propos n'est pas neutre, tant s'en faut. Au milieu du siècle, après la mort d'une personnalité politique controversée et les désordres de la Fronde, et avant la mise en place d'autres systèmes de protection sous la houlette de Colbert, Pellisson, penseur de la sociabilité galante, cherche à définir l'autonomie de l'Académie française¹⁰, qui aurait en particulier favorisé la réconciliation des hommes de lettres réunis en son sein. Par conséquent, il a besoin de désigner son intervention, notamment dans la querelle du *Cid*, comme résultant d'une pression exercée par une force extérieure, qui l'a conduit à assumer une position d'autorité embarrassante. Pour ce faire, Richelieu aurait été animé d'une passion d'auteur qui l'aurait rendu jaloux de Corneille, ainsi qu'il le laisse entendre avec un luxe de précautions suspect :

en 1742 (t. III), mais elle est probablement écrite dans les années 1690-1691, c'est-à-dire un peu avant le *Parallèle de Corneille et de Racine* (1693).»

- 7 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* [1751], chap. XXIX, « [Des sciences et des arts](#) », éd. Ulla Kölving, *Centre International d'étude du XVIII^e siècle*.
- 8 « Quand *Le Cid* parut, le Cardinal en fut aussi alarmé que s'il avait vu les Espagnols devant Paris » (*Vie de M. Corneille*, p. 100), cité par Cl. Poulouin, « Corneille, père de la scène française », art. cité.
- 9 Paul Pellisson, *Histoire de l'Académie française* [1653], éd. Charles Livet, Paris, Didier et Cie, 1858, p. 81.
- 10 En tension avec l'hétéronomie que supposerait l'intervention du ministre, voir Alain Viala : « La consécration académique confisquée. Conscience et compromis dans la *Relation contenant l'Histoire de l'Académie de Pellisson* », dans Philippe Chométy et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens : Autres et ailleurs du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 99-107.

Il ne faut pas demander si la gloire de cet auteur donna de la jalouse à ses concurrents ; plusieurs ont voulu croire que le Cardinal lui-même n'en avait pas été exempt, et qu'encore qu'il estimât fort M. Corneille, et qu'il lui donnât pension, il vit avec déplaisir le reste des travaux de cette nature, et surtout ceux où il avait quelque part, entièrement effacés par celui-là. Pour moi, sans examiner si cette âme, toute grande qu'elle était, n'a point été capable de cette faiblesse, je rapporterai fidèlement ce qui s'est passé sur ce sujet, laissant à chacun la liberté d'en croire ce qu'il voudra, et de suivre ses propres conjectures¹¹.

L'opposition de l'homme d'État à la présentation favorable de l'Espagne, l'hostilité de l'homme du monde à l'égard de l'arrogance de Corneille, ou encore la possible défiance d'un bon gouverneur à l'égard d'une querelle de personnes qui s'envenime, **200** toutes passions éventuelles qui auraient pu encourager le cardinal à se positionner au milieu des auteurs, se simplifient en usurpation incongrue, voire indue, de la dignité poétique. Il s'agit presque du personnage d'une fiction – Pellisson donne ainsi des citations de Corneille dont il est la seule source –, qui semble rejouer le duel du *Cid* : le succès du jeune auteur, nouveau Rodrigue, déclenche la jalouse de la puissance censée le protéger, Richelieu *alias* Dom Gormas.

Au XVIII^e siècle, la « Querelle du Cid » devient progressivement un affrontement entre l'artiste et le pouvoir, dans le cadre d'une histoire construite autour de la figure de ses « grands hommes » :

Quels hommes ! quels génies ! quelles âmes ! Corneille nous peint ainsi la sienne : « Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue. » [...] Richelieu, dans ses vastes idées d'ambition, dans son projet de faire triompher la France, et par la gloire des armes et par celle des lettres, était trop heureux de voir s'élever un homme du mérite de Corneille. Il suffisait au ministre, pour exciter les talents, d'encourager ce grand poète et de faire tomber sur lui les grâces. Mais Richelieu ambitionnait d'écrire. La gloire d'écrivain et d'artiste le flattait¹².

Une perspective dans laquelle s'engouffre le siècle romantique : au premier chef Victor Hugo, notamment dans un drame ébauché vers 1825, *Corneille*, mais aussi une foule d'auteurs moins connus. Malgré les efforts de Pellisson, ou à cause de lui,

¹¹ P. Pellisson, *Histoire de l'Académie française*, *op. cit.*, p. 86.

¹² Augustin Simon Iraillh, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire de révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, Durand, 1761, t. I, « Corneille et le cardinal de Richelieu », p. 237-238.

l'Académie française est éclaboussée en retour, car comme le relève Roxane Martin, les auteurs de théâtre qui mettent en scène ce conflit historique « placent l'oppression du pouvoir au centre même de leur intrigue en associant la figure de l'académisme à celle de Richelieu¹³ ». Victime des manœuvres de ses rivaux, eux-mêmes coalisés sourdement par un despote « homme rouge¹⁴ », le poète opprimé incarne alors la véritable figure du « grand homme¹⁵ ».

UNE PENSÉE DE L'INTERVENTION POLITIQUE DANS LA VIE ARTISTIQUE

C'est justement à partir de cette foule d'auteurs rivaux du grand poète Corneille que se modifie la perspective sur l'action de Richelieu. À la fin du XIX^e siècle, des historiens rétablissent la figure du cardinal comme homme d'État éloigné des querelles personnelles des auteurs. Par conséquent, les milieux littéraires sont renvoyés à leurs disputes internes ou étudiés dans leur propre fonctionnement. Par exemple en 1909, Émile Magne opère un renversement des hiérarchies : ce n'est plus Richelieu mais Boisrobert qui occupe le devant de la scène et fonde l'Académie française¹⁶. En cela, Magne semble inspiré par le *Cyrano* d'Edmond Rostand, qui déplaçait son point de vue héroïsant du côté des seconds couteaux de l'histoire théâtrale. Sa thèse sera reprise par Maurice Descotes, qui voit dans la fameuse « jalouse » du cardinal, celle

¹³ Roxane Martin, « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle : Pierre Corneille, modèle du dramaturge romantique ? », dans Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Le Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006, p. 133-146.

¹⁴ Victor Hugo, *Marion de Lorme* [1831], V, 7, cité par Caroline Julliot, « *Marion Delorme* : Richelieu est-il un grand homme ? », Groupe Hugo (Université Paris 7), 2016, et de la même autrice : *Le Sphinx rouge. Un duel entre le génie romantique et Richelieu*, Paris, Classiques Garnier, 2019. Voir aussi Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille », dans Suzanne Guellouz (dir.), *Postérités du Grand Siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 35-52, et Thibaut Julian, « *Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu* », dans Laurent Angard, Guillaume Cousin et Blandine Poirier (dir.), *Le Lys recomposé*, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », 2019, en particulier : « Richelieu mécène dans les biodrames anecdotiques ».

¹⁵ Franck Laurent, « La question du Grand Homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, 100, 1998, p. 63-89.

¹⁶ Émile Magne, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662. Documents inédits* [1877], 2^e éd., Paris, Mercure de France, 1909.

de Boisrobert¹⁷. L'une des conséquences de ce processus historiographique est donc de découpler cet aréopage d'auteurs de tout projet politique.

L'idée est au contraire longuement développée chez le biographe enthousiaste de Richelieu, le ministre des affaires étrangères Gabriel Hanotaux, animé par la volonté de rendre sa fierté à une France affaiblie par la défaite de 1870¹⁸. Hanotaux décrypte la logique interne de l'action de Richelieu et son intervention dans la querelle du *Cid*, mû par la volonté de « rallier la France entière à l'idée de l'unité nationale¹⁹ », en mettant au pas la « gendelettrerie du temps » :

C'est un grand art, chez ceux qui ont en mains la destinée des peuples, de savoir se servir de l'esprit public dans l'intérêt de tous et de faire du bien même avec les passions : bon feu avec tous les bois. [...] C'est ainsi, qu'en soumettant la *Querelle du Cid* au jugement de l'Académie, il [Richelieu] réclamait, des lettres françaises, une réflexion, une méthode plus approfondies, écartant à la fois les improvisations et les parti-pris²⁰.

202

Cet enjeu désormais plus politique que littéraire permet de comprendre l'évolution historiographique du second xx^e siècle. L'histoire de la construction de l'État moderne, apte à mettre le théâtre à son service, coïncide avec la personnalité politique de Richelieu. Qu'il ait voulu se légitimer lui-même et légitimer ses actions au travers de la mobilisation des poètes à sa gloire, à l'aide d'un processus de *publication*, est désormais envisagé comme tel par les historiens²¹. Si la réflexion se focalise souvent sur la littérature en général, l'espace de la querelle du *Cid* est investi avec force par un imaginaire du contrôle du public.

¹⁷ Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen, Günter Narr, 1980, p. 36-37: « Au surplus Boisrobert est auteur lui-même: la jalouse que l'on a si souvent prêtée au Cardinal n'est peut-être rien d'autre que le reflet de celle de son secrétaire. [...] Boisrobert, en somme, est au centre des mille manœuvres qui ont pour but d'obtenir des faveurs, au centre de ces "brigues" dont Corneille se flatte si hautement de s'être affranchi. »

¹⁸ Peter Grupp, « Gabriel Hanotaux. Le personnage et ses idées sur l'expansion coloniale », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 213, 1971, p. 383-406.

¹⁹ Gabriel Hanotaux, avec le duc de La Force, *Histoire du cardinal de Richelieu*, Paris, Plon, 1932, t. IV, p. 322.

²⁰ *Ibid.*, p. 323.

²¹ Voir Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 398-432, qui décrit l'« atelier d'écriture » du cardinal. Giuliano Ferretti montre comment cette activité effervescente fut d'ailleurs contrecarrée par les historiographes officiels, qui, après sa mort, effacèrent le ministre au profit du roi seul (« Richelieu et les historiographes », dans Chantal Grell (dir.), *Les Historiographes en France et en Europe, de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, Paris, PUPS, 2006, p. 325-343).

Ainsi, assimilant scène politique et scène théâtrale²², Hélène Merlin fait de Richelieu l'agent conscient quoique caché d'une nécessaire soumission de Corneille :

Les Sentiments [de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid] font preuve d'une volonté systématique d'éliminer la figure mythique du poète. Rien d'étonnant à cela : le texte de l'Académie est habité par une figure centrale qui commande secrètement son énonciation, la figure du pouvoir d'État, incarnée par Richelieu, seul lieu légitime et dissimulé de la puissance. Pas d'héroïsme, pas de puissance, pas de sacrifice, pas de liberté, en dehors de ce pôle absent : une stricte soumission est demandée à l'auteur allié à sa compétence technique²³.

Rapatriée dans une querelle racontée jusque-là comme une rivalité de personnes, l'intervention de Richelieu est la preuve que la littérature a bien des « pouvoirs », pour reprendre le titre de l'essai de Christian Jouhaud²⁴. Mais pour ce faire, le cardinal, dont on sait pourtant qu'il était bien fragile sur ce point pour ses contemporains, est dépouillé de toute passion pour devenir l'emblème de « l'État ».

Ainsi, à partir des années 1980, on assiste à l'application anachronique de la notion de culture à cette époque historique : en 1985, l'historien Roland Mousnier propose un colloque intitulé *Richelieu et la culture*, après avoir dirigé en 1983 une rencontre plus prudemment consacrée à « L'Âge d'or du Mécénat », où figurait déjà en bonne place le ministre²⁵. Georges Couton confond alors projet du mécène et projet politique, valant pour l'État :

Réorganisation des troupes parisiennes, réhabilitation du théâtre, le Cardinal mettant lui-même la main à la plume, si l'on ajoute que les Lettres patentes instituant l'Académie française sont signées le 25 janvier 1635, on voit l'importance de cette année 1635 dans notre histoire culturelle. Manifestement, Richelieu entend prendre en mains la culture. Par goût personnel pour la littérature et spécialement le théâtre ? Certainement. Mais

²² Hélène Merlin, *Public et littérature en France au xvii^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 213 : « La querelle touche en effet à la production de la scène dans son double sens théâtral et politique [...]. Au xvii^e siècle, le mot “théâtre” désigne à la fois la scène politique et la scène théâtrale, leurs deux espaces publics, la distribution des rôles entre des acteurs et des spectateurs. »

²³ *Ibid.*, p. 233.

²⁴ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁵ Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, actes du colloque international CNRS (mars 1983) : *Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert*, 1985. Il était le sujet des communications d'Elizabeth W. Marwick, W. D. Howarth et Pierre Zoberman.

aussi pour ne pas laisser le monde des écrivains aux tentations de l'indifférence politique et peut-être de l'opposition. Richelieu est sans doute le premier de nos hommes d'État à avoir compris l'importance de la propagande²⁶.

Couton semble nuancer la fin de son tableau en convoquant la dimension de propagande – mais il estompe la stratégie personnelle du cardinal, et contribue à confondre ses manœuvres avec les intérêts de l'État. Cette thèse est encore développée en 2009 par Déborah Blocker, qui prétend étudier le processus d'*institutionnalisation* déclenché par le ministre²⁷. Le prestige quasi légendaire du mécénat²⁸, couplé à l'assimilation du mécène d'Ancien Régime à l'État moderne constitue donc un cadre légitime et valorisant pour l'action ministérielle contemporaine.

204 Ce constat oriente le rappel historique qu'effectue Robert Abirached au début de son essai consacré à son mandat à la Direction des théâtres durant tout le ministère de Jack Lang (1981-1988) dans *Le Théâtre et le Prince* : il adopte la lecture d'Hanotaux, en reprenant l'idée que le ministre a accompagné un mouvement artistique déjà en cours à des fins politiques, et l'a favorisé²⁹, mais cette fois-ci, il conteste que cette articulation se soit faite au titre d'une protection matérielle globale :

[...] tout concourt alors à infléchir la création artistique et littéraire dans le sens souhaité par le cardinal, qui se contente de soutenir le mouvement en cours, de le pourvoir en institutions comme l'Académie française, d'honorer ses théoriciens et ses critiques, tout

²⁶ Georges Couton, « Richelieu et le théâtre », dans Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture, Actes du colloque international en Sorbonne*, Paris, CNRS éditions, 1987, p. 81.

²⁷ Déborah Blocker, *Instituer un « art »*. *Politique du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 15 : « L'ambition est de s'interroger sur la naissance du théâtre en France [...] en examinant comment la diffusion de normes pour la représentation théâtrale s'est alors articulée à une tentative de la part du pouvoir monarchique pour imposer le théâtre dans l'espace public et en apprivoiser les pratiques à des fins politiques. »

²⁸ Stéphanie Loncle, « Grands bourgeois, grands mécènes ? », *La Pensée*, 409, 2022, p. 21-30 : « Mais, plusieurs siècles après, le mythe qui entoure la promotion et la diffusion du mécénat représente encore une force d'adhésion dans notre société, du fait de la transmission d'une histoire politique de la culture valorisant l'Ancien Régime. »

²⁹ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince: 1981-1991*, Paris, Plon, 1992, p. 52 : « La nouveauté qui apparaît en France autour de 1630, c'est l'affirmation d'une sorte de volontarisme en matière artistique : Richelieu et les doctes qu'il patronne sont en effet convaincus que les arts et les sciences sont une manifestation essentielle de ce qu'on n'appelle pas encore l'identité nationale. Le théâtre en particulier s'il est fondé intimement sur les notions d'ordre et de hiérarchie, peut être l'un des ciments d'un État qu'il s'agit d'unifier autour d'une langue prédominante et d'une société qu'on veut ordonner sous le pouvoir d'un roi placé à son sommet et en son centre. »

en prêchant d'exemple et en donnant la publicité nécessaire à ses goûts. La méthode adoptée n'est donc pas de faire prendre en charge le théâtre par le pouvoir mais de le conforter à bon escient par des aides données de personne à personne pour servir à l'illustration du royaume³⁰.

Cette « prise en charge » est en revanche, comme il le souligne, un événement exceptionnel dans l'histoire du théâtre en France, effectif seulement dans la seconde moitié du xx^e siècle. En contextualisant l'action du cardinal, Abirached défait le mythe d'un mécénat politique pour questionner la tradition historique de la *subvention*, constatant (déplorant ?) que les artistes attendent désormais une intervention financière de ce qu'il nomme, sans doute en vue de le désacraliser, le « pouvoir ».

MARGINALISATION OU POSITION DÉCISIVE ?

La protestation d'Abirached peut rejoindre une autre manière d'imaginer la place du politique dans son rapport avec l'organisation sociale. Dans *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, dirigé par Alain Viala et publié pour la première fois en 1997, l'index des noms n'enregistre que les « principaux auteurs, acteurs, décorateurs et metteurs en scène³¹ ». Par conséquent, absent de l'index, Richelieu est mentionné à deux endroits seulement, agent secondaire au sein d'une histoire qui le dépasse. Bien que cité par Blocker, Viala donne en effet une autre définition de la notion d'institution :

L'âge classique a vu se former les cadres sociaux de la pratique (les académies, les droits d'auteur, le mécénat) que je désigne comme « institution de la vie littéraire », et les codifications de forme ou de genre ou « institutions littéraires³² ».

Alors qu'il est précisément l'un des rares à proposer une lecture du dispositif de *L'Histoire de l'Académie Française* de Pellisson, en historien mais surtout en sociologue du littéraire, Viala autorise le retour à une perception non « instituée » de l'extérieur de l'activité théâtrale, qui aboutit par conséquent à la marginalisation de la figure du ministre.

Mais ce n'est pas non plus un retour à la vision paternaliste d'un grand homme indifférent, qui ne protégerait le théâtre que de lui-même, en veillant surtout à mettre

³⁰ *Ibid.*, p.53.

³¹ Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

³² *Id.*, *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 9-10, cité par D. Blocker, *Instituer un « art »*, *op. cit.*, p. 15.

fin aux conflits qui l'agitent, selon la perspective imposée par Louis Batiffol³³. Bien au contraire, et c'est peut-être ce que défend François Guizot qui le premier, et en bon libéral, appelle de ses vœux une forme d'autonomie politique du milieu littéraire. En republiant après la révolution de 1848 un texte de jeunesse consacré à la vie de Corneille, et alors qu'il a lui-même été l'un des plus importants ministres – de l'instruction publique – sous la Monarchie de Juillet, il brosse le portrait de Richelieu en ministre idéal :

Richelieu, paisible possesseur de l'autorité suprême, s'occupait alors à en jouir en la consolidant. Partageant le goût de son siècle pour les amusements de l'esprit, il les faisait servir à sa gloire et à sa politique en même temps qu'à ses plaisirs ; il accordait aux lettres une protection active, dont on a peut-être exagéré l'influence sur la littérature de son propre temps, mais dont on ne saurait méconnaître l'effet sur les générations suivantes.

« Il ne considérait l'État que pour sa vie, a dit le cardinal de Retz ; mais jamais ministre n'a eu plus d'application à faire croire qu'il ménageait l'avenir »³⁴.

206

Comme le souligne Stéphanie Loncle, « la convocation du passé "classique" permet de représenter le théâtre et la littérature comme des domaines naturels de l'activité humaine, régulés par une loi de l'offre et de la demande [...]. Le rôle du politique est alors de veiller à maintenir les conditions d'exercice de cette "loi naturelle"³⁵ ». Cette position fait reconnaître à Guizot la déclaration d'indépendance de Pellisson, qu'il est le seul à citer lorsque celui-ci recopie un commentaire du cardinal aux *Sentiments de l'Académie* sur *Le Cid* :

« En un endroit où il est dit que la poésie seroit aujourd'hui bien moins parfaite qu'elle n'est, sans les contestations qui se sont formées sur les ouvrages des plus célèbres auteurs du dernier temps, la *Jérusalem*, le *Pastor fido* ; en cet endroit, il mit à la marge :

33 Louis Batiffol, « Richelieu a-t-il persécuté Corneille? », *Revue des Deux Mondes*, avril 1923, p.626-657 et *La Légende des persécutions de l'auteur du Cid*, Paris, Calmann-Lévy, 1936.

34 François Guizot et Pauline Meulan-Guizot, *Vies des poètes français du siècle de Louis XIV. Vie de Pierre Corneille, suivie des vies de Jean Chapelain, Jean Rotrou et Paul Scarron*, t. I, Paris, F. Schoel, 1813. Réédité augmenté d'une préface, dans *Corneille et son temps*, Paris, Didier, 1852, p. 101.

35 Stéphanie Loncle, « Dilemme libéral: que faire du "Siècle de Louis XIV" lorsque l'on prône la liberté théâtrale? Étude croisée de *La Vie de Pierre Corneille* de François Guizot et des articles de Gustave de Molinari dans *Le Journal des Économistes* », *Littératures classiques*, n°76, « Échos du Grand Siècle (1638-2011) », dir. Guy Spielmann, 2011, p. 213-222.

“L’applaudissement et le blasme du *Cid* n’est qu’entre les doctes et les ignorants, au lieu que les contestations sur les deux autres pièces ont été entre les gens d’esprit³⁶. »

Cet enchaînement de citations, qui montre ici combien l’appropriation de la pensée de l’homme politique repose sur un processus précis de sélection, est sans doute un cas limite. Mais il dévoile aussi que la mise à l’écart du ministre est sans doute plus difficile à penser que ne l’était son intervention.

Le cardinal de Richelieu se présente, pour l’histoire du théâtre, comme une figure disponible au *storytelling*, et ce, dans des directions variées. Transformé en personnage dans une fiction, et animé de passions plus littéraires que politiques, il sert d’abord de support d’identification pour un auteur engagé dans la défense d’une idée personnelle, qu’il tend à projeter sur lui. Inversement, plutôt allégorisé qu’humanisé, il permet de donner corps à l’idée abstraite de l’État moderne qui se constitue à la même époque. On l’a vu en effet, ce sont souvent des hommes d’État, actifs dans le champ éducatif et/ou « culturel », voire ayant eu le portefeuille des Affaires étrangères, ou encore des universitaires eux-mêmes engagés dans l’action politique³⁷, qui s’intéressent à la figure de Richelieu. Tous réfléchissent à travers lui à la relation entre le monde artistique et un pouvoir dont ils disposeront ou auront disposé ou auraient aimé disposer.

Mais une conséquence plus discrète quoique tout aussi significative de l’appropriation du ministre se fait sentir sur l’écriture de l’histoire du théâtre. En effet, lorsque Richelieu apparaît, il est le plus souvent appelé comme auteur dramatique ou se tenant à leurs côtés. C’est en tant qu’animateur d’un « atelier d’écriture » que le ministre est reconnu aujourd’hui comme ayant tenté d’influer la pensée politique de son temps. Du côté du théâtre, on revient avec condescendance sur l’expérience des cinq auteurs, qui semble plutôt le lieu où naît l’hostilité du cardinal à l’égard de Corneille, rétif à cet attelage. Cette perspective biographique perdure dans la critique contemporaine : Marc Fumaroli, dans un ouvrage consacré à Jean de La Fontaine et à ses rapports avec le pouvoir, revient sur l’affaire du *Cid*, dont il fait le point de départ d’une résistance que Corneille thématisera dans ses tragédies, après la mort du cardinal³⁸.

³⁶ P. Pellisson, *Histoire de l’Académie*, *op. cit.*, p. 198, cité par Fr. Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 185.

³⁷ Robert Abirached, éditeur et homme de lettres, fut professeur dans plusieurs universités ; Alain Viala fut président de la commission des programmes de l’Éducation nationale (1992-2002). La thèse de doctorat en droit de Jack Lang, *L’État et le Théâtre* (1968), est mentionnée par D. Blocker, *Instituer un « art »*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸ Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de

C'est donc, logiquement, et sauf à la marge, à partir de l'histoire de la fondation de l'Académie française que l'essentiel de la posture de Richelieu est construit, c'est-à-dire par rapport à un milieu d'auteurs qui écrivent et qui tentent eux-mêmes de penser et de défendre leur position sociale et institutionnelle³⁹. À cet égard, le dynamisme de l'historiographie littéraire éclipse bien souvent l'historiographie théâtrale. Cela peut avoir contribué à orienter l'histoire du théâtre français vers celle des poètes, et non celle des succès publics, parfois retentissants, de pièces jugées comme littérairement inférieures, mais transfigurées par leurs interprètes. En témoigne la belle page de la préface au tome V de l'histoire du théâtre des frères Parfaict, qui admettent qu'ils ne feront pas commencer la grande aventure du théâtre moderne avec le succès triomphal du comédien Mondory dans la *Marianne* de Tristan, une pièce dont ils remarquent, en note de bas de page, qu'elle est restée à l'affiche durant tout le siècle, mais avec celui

208 du *Cid*, ce grand poème jalouxé par Richelieu lui-même⁴⁰.

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED, Robert, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Paris, Plon, 1992.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, Lahure, 1893.

BATIFFOL, Louis, « Richelieu a-t-il persécuté Corneille ? » *Revue des Deux Mondes*, avril 1923, p. 626-657.

BATIFFOL, Louis, *La Légende des persécutions de l'auteur du Cid*, Paris, Calmann-Lévy, 1936.

BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art ». Politique du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

COUTON, Georges, « Richelieu et le théâtre », dans Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture, Actes du colloque international en Sorbonne*, Paris, CNRS éditions, 1987, p. 79-101.

DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen, Günter Narr, 1980.

DUCCINI, Hélène, *Faire voir, faire croire*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

Fallois, 1997, chap. « Le théâtre, critique de la raison d'État », p. 365-369.

39 On en jugera par les titres des deux sous-parties du chapitre consacré au XVII^e siècle de l'ouvrage dirigé par Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France, op. cit.* : « La raison d'État » (p. 163-208) et « Le Métier d'auteur dramatique » (p. 209-266), confié à Colette et Jacques Scherer, qui font la part belle aux théoriciens du théâtre qui entourent Richelieu, dont Chapelain et l'abbé d'Aubignac.

40 Cl. et Fr. Parfaict, *Histoire du théâtre français, op. cit.*, t. V, préface, p. V : « Enfin la même année qui vit naître la *Tragédie de Marianne*, de Tristan, Pièce qui donna tant de réputation à son Auteur, et à l'Acteur [en marge: Mondory] qui en représenta le principal personnage, cette même année, fut celle où parut le *Cid*. »

- FERRETTI, Giuliano, « Richelieu et les historiographes », dans Chantal Grell (dir.), *Les Historiographes en France et en Europe, de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, Paris, PUPS, 2006, p. 325-343.
- FUMAROLI, Marc, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997.
- GRUPP, Peter, « [Gabriel Hanotaux. Le personnage et ses idées sur l'expansion coloniale](#) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. LVIII, 213, 1971, p. 383-406.
- GUIZOT, François et MEULAN-GUIZOT, Pauline, *Vies des poètes français du siècle de Louis XIV. Vie de Pierre Corneille, suivie des vies de Jean Chapelain, Jean Rotrou et Paul Scarron*, Paris, F. Schoel, 1813.
- GUIZOT, François, *Corneille et son temps*, Paris, Didier, 1852.
- HANOTAUX, Gabriel, avec le duc de La Force, *Histoire du cardinal de Richelieu*, Paris, Plon, 1932.
- IRAILH, Augustin Simon, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire de révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, Durand, 1761.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992 (« L'Œil du Prince [1629-1680] »).
- JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature, histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.
- JULIAN, Thibaut, « [Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu](#) », dans Laurent Angard, Guillaume Cousin et Blandine Poirier (dir.), *Le Lys recomposé*, Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloques et journées d'étude, 2019.
- JULLIOT, Caroline, « [Marion Delorme : Richelieu est-il un grand homme ?](#) », Groupe Hugo (Université Paris 7), 2016.
- JULLIOT, Caroline, *Le Sphinx rouge. Un duel entre le génie romantique et Richelieu*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- LAURENT, Franck, « [La question du Grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo](#) », *Romantisme*, vol. 28, 100, 1998, p. 63-89.
- LONGLE, Stéphanie, « [Dilemme libéral : que faire du "Siècle de Louis XIV" lorsque l'on prône la liberté théâtrale ?](#) Étude croisée de *La Vie de Pierre Corneille* de François Guizot et des articles de Gustave de Molinari dans *Le Journal des Économistes* », *Littératures classiques*, n° 76, « [Échos du Grand Siècle \(1638-2011\)](#) », Guy Spielmann (dir.), 2011, p. 213-222.
- LONGLE, Stéphanie, « [Grands bourgeois, grands mécènes ?](#) », *La Pensée*, 409, 2022, p. 21-30.
- MAGNE, Émile, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662. Documents inédits*, deuxième édition, Paris, Mercure de France, 1909.
- MARTIN, Roxane, « [La figure de Corneille dans le théâtre du xix^e siècle : Pierre Corneille, modèle du dramaturge romantique ?](#) », dans Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Le Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006, p. 133-146.
- MAZOUER, Charles, « [Les troupes de comédiens](#) », dans Pierre Pasquier, Anne Surgers (dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 14-35.

- MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- MOUSNIER Roland et MESNARD, Jean (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661) : actes du colloque international CNRS (mars 1983) : le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert*, Paris, éditions du CNRS, 1985.
- PARFAICT, Claude et François, *Histoire du théâtre français*, Paris, P.-G. Le Mercier et Saillant, t. V, 1745.
- PELLISSON, Paul, *Histoire de l'Académie française (1653)*, éd. Charles Livet, Paris, Didier, 1858.
- POULOUIN, Claudine, « Corneille, père de la scène française. La théorisation de la supériorité de Corneille par Fontenelle », *Dix-septième siècle*, 225, 2004/4, p. 735-746.
- RYKNER, Arnaud, « [Hugo lecteur de Corneille](#) », dans Suzanne Guellouz (dir.), *Postérités du Grand Siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p. 35-52.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- 210 — (dir.), *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.
- , « [La consécration académique confisquée. Conscience et compromis dans la Relation contenant l'Histoire de l'Académie de Pellisson](#) », dans Philippe Chométy et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens : autres et ailleurs du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 99-107.

NOTICE

Laura Naudeix, maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2 est spécialiste de l'opéra, du ballet et du théâtre musical des XVII^e et XVIII^e siècles. S'intéressant aussi au contexte esthétique des œuvres, elle a procuré une édition de la *Première querelle de la musique italienne* (Classiques Garnier, 2018). Elle a contribué à l'*Histoire de l'opéra français*, tome I : *Du Roi Soleil à la Révolution*, dir. H. Lacombe (Fayard, 2021), et elle a dirigé *Molière à la cour*, *Les Amants magnifiques en 1670* (PUR, 2020). Elle prépare actuellement un ouvrage consacré au ballet participatif du XVII^e siècle.

RÉSUMÉ

Le « grand homme », protecteur des arts, est une figure récurrente dans l'histoire française et dans l'historiographie de son théâtre. Observer la manière dont fut envisagé le rôle du cardinal de Richelieu, ministre de Louis XIII au début d'une période majeure pour la vie théâtrale, permet d'explorer les usages et les fonctions du *storytelling* : de la figure avérée du mécène ou créateur d'institutions, on arrive en effet à celle d'un despote s'imposant de manière indue à la vie artistique de son temps. Ses motivations

sont scrutées et condamnées, avant de céder la place à une interrogation plus abstraite de la relation que l'État peut entretenir en général avec la production théâtrale. Ainsi, la figure historique s'avère capable d'incarner et de mettre au jour les interactions, réelles ou non, entre théâtre, pouvoir et société.

MOTS-CLÉS

« Grand homme », Richelieu, Corneille, Hugo, Académie française, *Querelle du Cid*, mécénat, subvention, propagande, culture

ABSTRACT

The “great man”, protector of the arts, is a recurring figure in French history and in the historiography of its theatre. Observing the way in which the role of Cardinal Richelieu, minister of Louis XIII at the beginning of a major period for theatrical life, was envisaged, allows to explore the uses and functions of storytelling: of the proven figure of the patron or creator of institutions, we come to a despot imposing himself unduly on the artistic life of his time. His motivations are scrutinized and condemned, before giving way to a more abstract questioning of the relationship that the State can maintain in general with theatrical life. Thus, the historical figure is able to embody and bring to light the interactions, real or not, between theatre, power and society.

KEYWORDS

“Great man”, Richelieu, Corneille, Hugo, Académie française, *Querelle du Cid*, sponsorship, subsidy, propaganda, culture

UNE COMÉDIE FRANÇAISE À LONDRES AU XVIII^e SIÈCLE, OU L'ÉCHEC ÉRIGÉ EN MYTHE PATRIOTIQUE

Charline Granger

CNRS / IRCL

213

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Lorsqu'en 1772, Jean Monnet (1703-1785) fait paraître ses mémoires sous le titre de *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet, ci-devant directeur de l'opéra-comique à Paris, de l'opéra de Lyon, & d'une comédie française à Londres*, il s'inscrit très explicitement dans la tradition burlesque du *Roman comique* de Scarron, qui raconte les tribulations de comédiens de province itinérants. Pourtant, ce titre ne laisse pas d'être oxymorique, puisqu'il conjugue la référence aux personnages de comédiens infortunés scarroniens et le titre de « directeur de l'opéra-comique [...], de l'opéra de Lyon et d'une comédie française à Londres » : cette double identité que l'auteur se donne, celle d'un comédien sans grand succès et d'un entrepreneur de spectacle reconnu, caractérise l'*ethos*, paradoxalement, de Jean Monnet. Le paradoxe est d'autant plus grand que le titre semble mettre sur le même plan la direction du célèbre Opéra-Comique et celle d'une obscure « comédie française à Londres », que Monnet tente brièvement de fonder en 1749 ; mais l'entreprise avortant rapidement, le « directeur » est contraint de regagner la France en catastrophe.

Ce qui fut presque un accident de parcours dans la vie de Monnet devient pourtant, dans les décennies qui suivent, un élément cardinal de sa biographie. Il constitue même, du point de vue de l'écriture de l'histoire du théâtre, un échec particulièrement fécond, qui marque davantage les esprits que la mésaventure similaire qui arriva au ballet de Noverre quelques années plus tard¹. La tentative de Monnet intéressera particulièrement les historiographes des décennies et des siècles postérieurs, notamment Arthur Heulhard, puis Henri d'Almérás. Quel intérêt un événement si anecdotique et si piteux en apparence peut-il présenter pour qui prétend contribuer à l'édification d'une histoire du théâtre et à la glorification de quelques insignes entrepreneurs du spectacle ? Nous porterons sur la construction de l'histoire du théâtre un regard en quelque sorte

¹ Jean-Georges Noverre, invité à Londres par David Garrick, alors directeur du théâtre de Drury Lane, doit faire face à de sévères troubles en novembre 1755, alors qu'il donne *Les Fêtes chinoises*. L'événement est notamment rapporté par le *Journal étranger*, novembre 1755, vol. 2, p. 223-235.

inversé, en l’envisageant depuis son envers, depuis un de ses ratés. En nous attachant aux procédés scripturaux et aux enjeux épistémologiques à l’œuvre dans le récit de cette tentative avortée, nous verrons comment elle a été mythifiée pour devenir le révélateur d’un conflit esthétique, idéologique et politique profond, qui dessine, en creux, les contours d’un théâtre français idéalisé.

L’ÉVÉNEMENT ET SON RÉCIT : UN ÉCHEC MÉMORABLE

En 1744, la fermeture provisoire de l’Opéra-Comique² laisse Monnet, son directeur, désœuvré et en difficulté financière. Il raconte dans ses mémoires comment il tente d’abord d’obtenir la direction de l’Opéra de Paris³. Mais ce projet échouant, il se convainc de quitter la France pour l’Angleterre, afin d’y installer une « comédie française⁴ ». À cette fin, il forme en 1748 une troupe de comédiens et de comédiennes prêts à s’embarquer avec lui : « voulant pour la troisième fois tenter fortune, je fis donc le voyage de Londres⁵ ». Monnet dispose d’appuis puissants. Recommandé par le maréchal de Saxe, il est invité par John Rich, fondateur en 1714 du New Theatre de Lincoln’s Inn Fields, où se jouent principalement des spectacles de pantomimes. Mais Rich, qui s’était fait connaître par la mise en scène du très populaire *Beggar’s Opera* de John Gay⁶, lui retire rapidement sa parole, « sous prétexte que cette association ne pouvoit que lui faire beaucoup de tort & déplaire à la nation Angloise⁷ ». Monnet ne renonce pas pour autant à son projet. Grâce à une souscription auprès de l’aristocratie anglaise, il parvient à réunir environ 500 livres, qui lui permettent de louer le petit théâtre de Haymarket⁸. Il jouit alors de

² Les Comédiens-Italiens et les Comédiens-Français voient d’un très mauvais œil la concurrence que leur fait l’Opéra-Comique en 1743-1744 : ils se liguent et parviennent à le faire interdire à la fin de la foire Saint-Germain de 1744.

³ Voir Jean Monnet, *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres [s. n.], 1772, t. I, p. 119-123.

⁴ Par cette expression, que Monnet utilise toujours lorsqu’il parle de cette entreprise et qui sera réutilisée par ses commentateurs ultérieurs, il faut juste entendre « un théâtre où l’on joue en français un répertoire d’auteurs français ». Cette « comédie française » n’a pas de rapport avec le théâtre privilégié de la Comédie-Française.

⁵ J. Monnet, *Supplément au roman comique, op. cit.*, t. I, p. 167.

⁶ Donné en 1728, ce spectacle consiste en une histoire composée à partir de chansons préexistantes connues de tous.

⁷ J. Monnet, *Supplément au roman comique, op. cit.*, t. I, p. 172.

⁸ Ce théâtre, appelé aussi « petit théâtre de Haymarket », a été construit en 1720 par John Potter. Sa programmation se spécialise rapidement dans le répertoire français. Sur l’histoire de ce théâtre, voir Thomas Lockwood, « Cross-Channel Dramatics in the Little Haymarket Theatre Riot of 1738 », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 25, 1996, p. 63-74.

la protection de Charles FitzRoy, duc de Grafton, grand Chambellan, qui lui octroie par lettre patente l'autorisation de jouer. La première représentation est donnée le 8 novembre 1749 :

L'Orchestre se disposoit à jouer l'ouverture ; mais au premier coup d'archet, les Conjurés, qui étoient en très-grand-nombre, & presque tous placés dans la seconde Gallerie, entonnerent une chanson Angloise, dont le refrain étoit : Nous ne voulons point de Comédiens François. Cependant on leva la toile ; un Acteur & une Actrice parurent pour commencer la piece ; ils furent salués d'une grêle de pommes & d'oranges, qui se succedoient sans relâche⁹.

Dans son récit, Monnet présente cette représentation et les suivantes comme un véritable combat entre deux factions opposées : les « conjurés », qui veulent en découdre avec les comédiens français, et ceux qui les défendent, parmi lesquels se trouvent les membres de la noblesse. Le lendemain, lors de la seconde représentation, le conflit reprend de plus belle. Les nobles arrivent accompagnés de « matelots domestiques¹⁰ » munis de gourdins, et les mécontents ont rallié à leurs troupes un général officier de la marine, afin d'organiser au mieux l'attaque :

Il serait difficile de peindre toutes les singularités du tumulte horrible qui se passa dans cette importante journée. Les Actrices, accablées de frayeur, & peu accoutumées à de pareils combats, s'étoient renfermées dans leurs Loges avec des Officiers qui les rassuroient. Enfin, l'ennemi bien battu, & découragé par sa défaite, fut contraint de céder. Les Acteurs repritrent leurs fonctions, & le Spectacle fut exécuté sans aucun trouble. Il y eut dans ces deux combats beaucoup de blessés de part & d'autres, mais heureusement point de morts¹¹ [...].

Si le souvenir de ces représentations houleuses est parvenu jusqu'à nous, c'est non seulement grâce à Monnet, mais aussi grâce à Damien Desormes, qui offre de l'événement un second récit pittoresque ayant contribué à en construire la légende. Après avoir été acteur à Bruxelles au théâtre de la Monnaie dirigé alors par Favart, Desormes rejoint la troupe de Monnet et s'embarque pour Londres. Il joue sur la scène de Haymarket lors de ces représentations tapageuses, dont il raconte lui-même le déroulement dans une lettre envoyée à Élie-Catherine Fréron et publiée peu après dans les *Lettres sur quelques écrits de*

⁹ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. II, p. 11-12.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 31.

*ce temps*¹². Ce récit, parce qu'il prend la forme d'une anecdote dramatique dépeignant des spectateurs truculents, rencontre un franc succès : il est ensuite repris par Joseph de la Porte, dans les *Anecdotes dramatiques*¹³, par Jean-Marie-Bernard Clément, dans la *Bibliothèque des théâtres*, ainsi que par les *Encyclopédiana*, où figure un article « Comédie française à Londres¹⁴ ». Desormes présente ces représentations tumultueuses comme « une guerre civile¹⁵ » causée par un « peuple indomptable, que l'on peut encore traiter de barbare », dans laquelle les comédiens de Monnet sont les « Martyrs du goût François »¹⁶. Fréron, après Desormes, renchérit et résume : « l'histoire de ce qui arriva à M. Monnet lorsqu'il voulut établir un Spectacle François à Londres peint bien le génie des Anglois & leur animosité contre nous¹⁷ ».

D'après Monnet, ses adversaires regroupent à la fois des réformés et des acteurs anglais, qui auraient vu dans l'apparition de ce nouvel entrepreneur des théâtres une menace

216 directe pour leur monopole. Mais il faut ajouter que le contexte n'était lui-même guère favorable à l'importation du théâtre français en Angleterre. La rivalité diplomatique entre la France et l'Angleterre, qui débouche quelques années plus tard sur la guerre de Sept Ans (1756-1763)¹⁸, se double d'une méfiance, voire d'une hostilité du peuple envers les Français et la culture française¹⁹. La programmation théâtrale n'échappe pas à ce rejet. Comme le rappelle Philippe Vendrix, « la situation politique et la position prédominante de l'opéra italien empêchèrent les représentations d'œuvres théâtrales françaises en langue originale, de sorte que l'Angleterre eut peu de contacts avec l'opéra-comique au moment où ce genre connaissait son plus rapide développement et jouissait de sa plus grande popularité²⁰ ». Le théâtre français de Monnet se trouve pris dans

¹² La lettre envoyée par Desormes est datée du 2 décembre 1749. Voir *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1752, t. II, p. 272 sq.

¹³ Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de la Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duschesne, 1775, t. II, p. 531-535.

¹⁴ [Anon.] *Encyclopédiana ou Dictionnaire encyclopédique des ana*, Paris, Panckoucke, 1791, p. 337-339.

¹⁵ Élie-Catherine Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1752, t. II, p. 273.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷ Élie-Catherine Fréron, *Année littéraire*, Paris, Le Jay, 1772, t. I, lettre XIV, p. 329. Fréron revient sur cet événement pour la publication des mémoires de Monnet.

¹⁸ Quelques années avant la tentative de Monnet, en mai 1745, les Provinces-Unies, parmi lesquelles la Grande-Bretagne, avaient été battues par la France lors de la bataille de Fontenoy, dans les Pays-Bas autrichiens.

¹⁹ Voir Pierre-Yves Beaurepaire, *Le Mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris, Autrement, 2007.

²⁰ Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 319-320.

une véritable tourmente politique, puisque, malheureusement pour lui, des élections accentuant les tensions ont lieu au même moment. La cité de Westminster, intégrée à la ville de Londres, doit alors élire un député pour l'envoyer au Parlement. Lord Trentham, appartenant au clan des *tories*, est officieusement partisan du théâtre français quand son opposant, George Vanderput, *whig*, y est ouvertement hostile. Trentham est élu. Mais le peuple lui reproche son soutien à Monnet, et malgré ses dénégations, il devient peu à peu impopulaire, si bien que les responsables politiques s'en mêlent : « on craignit que les mouvemens occasionnés par ce Spectacle, n'eussent des suites plus sérieuses²¹ ». Près d'un mois après l'élection, le mécontentement grandissant, le grand Chambellan somme finalement Monnet d'interrompre les représentations. Tout, dans les récits de Monnet, de Desormes et de Fréron, tend à faire de cette infructueuse tentative d'implantation du théâtre français outre-Manche une véritable affaire d'État.

217

MONNET EN HÉROS PICARESQUE

Ces textes ne présentent pas la tentative de Monnet comme un échec personnel, mais comme le fruit d'un contexte diplomatique défavorable, qui met de fait l'entrepreneur hors de cause. Donnée pour la conséquence d'un conflit politique de première importance, cette tentative constitue même au contraire une réussite paradoxale, puisqu'elle aurait cristallisé l'opposition entre *whigs* et *tories*, et lui aurait permis d'éclater au grand jour : le théâtre comique a bien été, pour une fois, tout autre chose qu'un divertissement sans conséquence.

Pourtant, lorsque, treize ans plus tard, sont publiés en 1772 pour la première fois ses mémoires, Monnet les intitule *Supplément au Roman comique*, les inscrivant délibérément dans une longue tradition littéraire remontant au roman grec²², qui a trouvé deux illustrations éclatantes dans le *Roman comique* de Scarron et les *Aventures burlesques* de Dassoucy. Le choix de ce titre est d'abord à imputer à la caution littéraire que représente, pour Monnet, la référence explicite à Scarron. Cet hommage correspond à la stratégie d'un impétrant qui n'est alors pas connu comme auteur, mais comme directeur de théâtre, et qui aspire, à l'âge de 70 ans, à la reconnaissance littéraire : écrire un *Supplément au Roman comique*, s'inscrire dans les pas d'un célèbre prédécesseur est un moyen de se donner *de facto* une légitimité d'auteur, sans revendiquer pour autant de caractère novateur à son texte.

²¹ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, *op. cit.*, t. II, p. 37.

²² Voir François Letoublon, « Le soleil, les brigands et la charrette », *Recherches & travaux*, 67, 2005, p. 93-101.

Mais en publiant ses mémoires sous ce titre, Monnet ne se présente pas seulement en auteur : dans ce récit autobiographique, il se donne à voir lui-même comme un personnage picaresque. Dès les toutes premières pages, il souligne que l'oncle qui l'aurait élevé, « par sa gaieté, & la singularité de son esprit, étoit le *Rabelais* de son canton²³ ». *Le Rabelais moderne*, réédition en langue modernisée des œuvres complètes de Rabelais en 1752, avait exhumé la verve burlesque de l'auteur, qui aurait été doté d'« infiniment d'esprit²⁴ ». Se dessine ainsi la généalogie d'une veine burlesque, au sein de laquelle Rabelais se voit rapproché de Scarron²⁵. Dans son style même, Jean Monnet partage avec Scarron un goût pour le documentaire, contre un romanesque trop irréaliste et extravaguant. La recherche du vrai passe notamment par la définition d'un cadre quotidien : celui des comédiens de province. Monnet se présente ainsi comme « peu favorisé par la fortune » et « orphelin à l'âge de huit ans²⁶ ». Racontant avec précision les tournées, il brosse les portraits pittoresques de provinciaux, conte ses aventures galantes et ses mésaventures cocasses, se dépeint comme allant de revers de fortune en revers de fortune. À travers le récit de son propre parcours, Monnet donne donc à lire une histoire du théâtre et des comédiens qui est elle-même fondée sur une histoire du théâtre fictionnalisée, narrativisée, comme si de Scarron à Monnet, la meilleure façon de rendre compte de la vie de gens de théâtre en province était encore de romancer leurs expériences et d'en offrir un traitement burlesque. Cet *ethos* picaresque que Monnet construit dans ses mémoires pour ses camarades comédiens comme pour lui-même est passé à la postérité. Arthur Heulhard, érudit et critique dramatique, n'hésite pas à écrire en 1887 qu'il y a « un roman comique de la comédie ambulante, illustrée par Scarron, d'Assoucy et Jean Monnet²⁷ ». Les mémoires d'un chef de troupe et ces romans picaresques se trouvent assimilés les uns aux autres, comme s'il n'était pas possible, ni par le sujet ni par le style, tous deux également romanesques, de faire la part entre fiction et autobiographie. L'ancien directeur de la comédie française à Londres a réussi son pari : reconnu tout à la fois comme directeur de théâtres, mais aussi comme auteur et personnage picaresque, il a contribué à fixer de la vie des comédiens sous l'Ancien Régime une représentation mythifiée.

²³ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 2.

²⁴ François-Marie de Marsy, *Le Rabelais moderne ou les Œuvres de Maître François Rabelais*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1752, t. I, p. LXVII.

²⁵ Voir par exemple Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1743, t. I, p. 131. Sur la place de Rabelais au XVIII^e siècle, voir Antoine de Baecque, *Les Éclats du rire : la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 181-184.

²⁶ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 2.

²⁷ *Le Courrier de l'art*, 27 mai 1887.

Si Monnet se présente et est présenté comme un avatar du personnage de Scarron, c'est qu'il a conduit une autre entreprise, cette fois-ci fructueuse, sur laquelle il nous faut nous arrêter brièvement : celle de la direction de l'Opéra-Comique, poste qu'il occupe de 1743 à 1744, puis de 1752 à 1757. L'histoire du théâtre n'a pas seulement retenu que Monnet fut le directeur de cette célèbre institution, mais elle en a fait, dès son vivant, l'homme qui a su donner au théâtre de la foire tout son lustre, celui qui a contribué à son redressement et à son rayonnement. En mars 1743, Monnet reçoit de Louis-Armand-Eugène de Thuret, alors directeur de l'Opéra, le privilège de l'Opéra-Comique pour six ans, moyennant un tribut de 15 000 livres annuelles²⁸. Il succède à Claude-Florimond Boizard de Pontau, qui avait dirigé l'Opéra-Comique de 1727 à 1732, puis de 1734 à 1742, date à laquelle ses dettes l'obligent à céder le privilège. Monnet prend officiellement la direction du théâtre le 8 juin 1743, avec le *Coq du village* de Favart. Ce soir-là, il fait tout pour éblouir les spectateurs, soigneusement choisis²⁹. La salle est entièrement remise à neuf pour l'occasion, les décors et costumes sont dessinés par le prestigieux peintre François Boucher, et Préville, comédien réputé, vient tout spécialement de Rouen pour jouer dans la pièce. Ces efforts valent à Monnet la réputation d'être le rénovateur à la fois du genre de l'opéra-comique et du théâtre de l'Opéra-Comique : le *Mercure de France* de mars 1755 a soin de préciser, à propos du succès que rencontrent les représentations de *Jérôme et Fanchonnette* (pièce poissarde de Vadé) à l'Opéra-Comique, que « c'est [au] zèle actif [de M. Monet] que ce spectacle doit tout son éclat & ses succès³⁰ » ; en 1763, vingt ans après que Monnet en a acheté le privilège, ce même journal lui rend un hommage appuyé :

C'est à lui que l'Opéra-Comique a dû le bon ordre, la décence extérieure, & même l'éclat, qui dans les derniers temps l'avoit élevé au rang des Spectacles réglés. [...] Il décora très proprement la Salle, n'épargna rien pour former un bon Orchestre [sic], changea toute la face du Spectacle, & porta dans toutes ses parties cette intelligence &

²⁸ L'Opéra-Comique apparaît en 1715, lorsqu'une troupe de forains achète une partie de son droit de chanter à l'Académie Royale de Musique, qui détient alors le privilège sur toutes les pièces chantées dans la capitale mais qui doit faire face à des difficultés financières.

²⁹ Monnet a fait interdire l'entrée de la livrée par ordonnance royale. Voir François-Henri-Joseph Blaze (dit Castil-Blaze), *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française, 2012, p. 53-54.

³⁰ *Mercure de France*, mars 1755, p. 163.

ce goût dont il a donné tant de preuves. Tout Paris vint en foule applaudir aux nouveaux agréments d'un Théâtre qui s'annoblissoit de jour en jour³¹ [...].

Achille de Lauzières, journaliste sous la Troisième République, va même jusqu'à proposer un raccourci historiographique saisissant, en signalant que Monnet a « *créé* [...] l'Opéra-Comique, traîné jusqu'alors dans les foires³² ».

La représentation de Monnet en héros picaresque est étroitement liée au rôle qu'il a joué, qu'il s'est donné et que les critiques lui ont attribué, dans le développement du théâtre de la Foire, qui serait le théâtre populaire par excellence : il est celui qui aurait su lui (re)donner tout son lustre, qui l'aurait doté d'une légitimité esthétique qui n'allait pas de soi. En effet, qui aurait pu mieux incarner le prestige et la noblesse du théâtre de la Foire que celui qui se présente à la fois comme un entrepreneur de spectacles parisien

220 et comme un enfant de la province, orphelin, modeste quoique bon vivant ? L'*ethos* de Monnet tient tout entier dans cette double identité. Promoteur d'un théâtre différent des théâtres privilégiés de l'époque³³, Monnet n'est pas un Comédien-Français, ni un représentant de ce théâtre, et c'est avec malice qu'il fait référence, dans le titre de ses mémoires, à une comédie française qu'il aurait dirigée. Parce que c'est « une comédie française » et non « la Comédie-Française », qu'elle n'est pas à Paris mais à Londres, qu'elle a disparu presque aussitôt qu'elle a vu le jour, Monnet suggère, en négatif, quel entrepreneur du spectacle il est, en disant quel entrepreneur du spectacle il n'est pas. Il se dépeint, si l'on veut, comme un héros, mais un héros de roman comique, un héros picaresque, qui vient du peuple, qui a bourlingué parmi le peuple, qui a servi le théâtre du peuple. Or c'est précisément dans cet *ethos* picaresque que confluent sa grande réussite (la direction de l'Opéra-Comique) et son grand échec (la fondation d'une comédie française à Londres), tels que l'historiographie du théâtre les a construits. Ce qu'ont paradoxalement en commun ces deux entreprises, qui ont également contribué l'une et l'autre à faire la notoriété de Monnet, c'est de mettre en avant une certaine image du théâtre, sanctionnée par la lecture tardive du XIX^e siècle : celle d'un théâtre comique, supposément populaire et français, que Monnet aurait activement

³¹ *Mercure de France*, août 1763, p. 95.

³² *La Patrie*, 28 novembre 1884, p. 3.

³³ La Comédie-Italienne, quoique protégée et subventionnée par le roi, ne dispose pas d'un privilège royal, contrairement à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique. Sur ce que ce statut implique quant aux rivalités économiques et esthétiques avec les théâtres privilégiés, voir Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023.

développé et perfectionné. Ce dernier travaille déjà à construire cette image en son temps, mais ce sont surtout les historiographes s'intéressant à lui au siècle suivant qui vont exploiter tout le potentiel politique qu'elle recèle.

GAÎTÉ FRANÇAISE ET MYTHIFICATION

Dans ses *Mémoires*, Monnet a soin de présenter le spectacle de l'Opéra-Comique comme un « enfant de la gaieté françoise³⁴ ». Cette expression, tout anodine qu'elle peut paraître, ne peut se comprendre si l'on ignore qu'un mythe, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, est alors en train de se construire : celui d'une identité proprement française, qui tiendrait à la franche « gaieté » de ses habitants. Cette association d'un style gai à un caractère national, c'est Joseph-Antoine Cerutti qui est l'un des premiers à la formuler explicitement en 1761, dans un essai intitulé *Lettre sur les avantages et l'origine de la gaieté française*. Comme le note Antoine de Baecque, la farce joue, dans cette valorisation de la gaieté, un rôle ambigu. Épinglée comme basse et vulgaire, elle se renouvelle et s'embourgeoise à partir du milieu du siècle, si bien que le rire auquel elle donne lieu est perçu, par certains, comme de plus en plus décent :

Cette « joyeuseté décente », dans la tradition de l'eutrapélie chrétienne, se trouve associée au siècle des Lumières à une question qui mobilise érudits, savants, philosophes et amuseurs. À partir des années 1760, traités, recueils, ouvrages, discours et fables se penchent [...] sur les valeurs et les aspects de la « gaieté française », cherchent à y distinguer un trait fondamental du caractère national, l'attachent à la culture gauloise – l'opposant ainsi à la revendication aristocratique du bel esprit [...]³⁵.

Selon Jocelyn Huchette, la gaieté française devient même « un stéréotype », fondateur d'une identité nationale fantasmée : « la gaieté renvoie à l'image que la nation, par la voix de ses élites, aimait à se donner d'elle-même. Par la grâce de ses vertus euphorisantes, l'heureuse humeur rassemblerait des conditions que par ailleurs tout sépare³⁶ ».

Dans l'article que le *Mercure de France* réserve à la publication du *Supplément au roman comique* de Monnet, le journaliste emploie ces mêmes termes de *gaïté* et de *franchise* : « ce détail historique qu'il faut voir dans les Mémoires mêmes est raconté gaîment & avec une sorte de franchise qui fait plaisir³⁷ ». En juillet 1799, pendant le Directoire,

³⁴ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 45.

³⁵ A. de Baecque, *Les Éclats du rire*, op. cit., p. 12.

³⁶ Jocelyn Huchette, *La Gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières 1715-1789*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 368.

³⁷ *Mercure de France*, mai 1772, p. 82.

une pièce est jouée au théâtre du Vaudeville qui s'intitule *Jean Monnet*. Écrite par Barré, Radet et Desfontaines, elle donne à voir les aventures et rebondissements qui auraient présidé à la création de *Jérôme et Fanchonnette*, pastorale à succès de La Grenouillère jouée à l'Opéra-Comique en février 1755. Le *Courrier des spectacles*, qui se fait l'écho de ces représentations, souligne que « la gaieté est l'âme du vaudeville³⁸ » et que ces trois auteurs ont habitué les spectateurs à « des ouvrages avec des couplets d'une gaîté franche » : de Fuzelier, Lesage et D'Orneval, cités comme références du genre dans les vaudevilles de la pièce, à Barré, Radet et Desfontaines, en passant par Monnet, une filiation s'établit dans la constitution d'un répertoire théâtral marqué par sa « bonne gaîté³⁹ ». Celle-ci s'illustrerait, dans *Jean Monnet*, par un dialogue « rempli de traits heureux, & [d]es caractères [...] tracés de main de maître⁴⁰ ».

De la « gaieté » du spectacle de l'Opéra-Comique, selon les termes de Monnet, à 222 la gaieté de Monnet lui-même, le pas est vite franchi. Cet amalgame est réalisé sous la Troisième République, alors que la « gaieté » de Monnet, de sa personnalité présumée, de son style et du théâtre qu'il a promu, cristallise les représentations mythifiées d'un théâtre ancien révolu, supposément plus authentique. Monnet devient ainsi le vecteur par lequel s'exprime une véritable nostalgie, esthétique et politique, c'est-à-dire une idéalisation déformatrice du passé à même de fonder une identité collective⁴¹. Cette nostalgie a un lien direct avec l'histoire de l'Opéra-Comique. Lorsque, quelques années après le départ de Monnet, la Comédie-Italienne achète en 1762 le bail et le répertoire de l'Opéra-Comique, elle s'octroie le monopole du théâtre musical comique. Le répertoire évolue à cette occasion ; l'ancienne comédie mêlée de vaudevilles laisse peu à peu place à la comédie moderne à ariettes, avant que le vaudeville ne réapparaisse sous une forme renouvelée dans les années 1780⁴². Cette mutation dramaturgique nourrit les regrets de certains pour l'ancien genre comique à vaudevilles en vogue à l'époque de Monnet, regrets qui alimentent à leur tour, dans les décennies qui suivent, une lecture identitaire et essentialiste de ce théâtre révolu. Monnet devient, par contre-coup, l'un

³⁸ *Courrier des spectacles*, 23 juillet 1799, p. 2.

³⁹ *Journal de Paris*, 6 thermidor, An VII [24 juillet 1799], p. 1335.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Voir David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, p. 369-375.

⁴² Voir Stéphanie Fournier, « Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement », dans E. De Luca et A. Fabiano (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 313-328. Dans *Le Procès des ariettes et des vaudevilles* d'Anseaume et de Favart (1760), qui allégorise le conflit esthétique entre les anciens et les nouveaux couplets de l'Opéra-Comique, les vaudevilles sont présentés comme étant les « bons enfants de la joie » (Paris, Duchesne, 1760, p. 10).

des derniers garants de ce qui serait l'expression de l'authentique gaieté française, avant qu'elle n'ait été étouffée par l'émergence de nouvelles formes dramatiques.

Sous la plume du journaliste et érudit Arthur Heulhard, qui fait paraître en 1884 *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Monnet devient ainsi un modèle représentatif des « comédiens d'autrefois⁴³ », qui « surmont[aint] la puissance des préjugés par la victorieuse action de leur gaieté⁴⁴ », gaieté qui aurait également caractérisé les directeurs de troupe. Mais les temps, déplore Heulhard dans une épître dédicatoire parodique adressée à « Messieurs les Directeurs de théâtre », ont bien changé depuis : les entrepreneurs de spectacles, comme le critique les appelle, « n'étaient point, comme aujourd'hui, des banquiers à qui les artistes apportent en dépôt le capital de leur talent⁴⁵ ». Derrière ces lignes, c'est principalement la Société des artistes dramatiques, fondée en 1841 par le baron Taylor, qu'Arthur Heulhard épingle. La bureaucratisation et la mercantilisation du métier de directeur de troupe sont, selon lui, aux antipodes de l'esprit de Monnet, qui se serait distingué par « un esprit bien français, actif, éveillé, très respectueux des goûts de ses clients⁴⁶ ». Or c'est précisément la pauvreté idéalisée de Monnet et les tribulations hasardeuses de sa jeunesse qui auraient forgé la « robuste franchise⁴⁷ » soucieuse des attentes de ses spectateurs, qui fait défaut aux directeurs de théâtre contemporains. Monnet ne permet pas seulement à Heulhard d'établir une distinction entre un théâtre prétendument authentique et le théâtre marchand de son époque : il lui sert aussi à opposer le théâtre de la province au théâtre parisien, pour remettre en cause les tournées en province telles qu'elles se pratiquent alors. Selon Heulhard, la province n'écope que de médiocres comédiens et de médiocres spectacles, au bénéfice de Paris, qui garderait pour son propre public les meilleurs éléments et éloignerait les plus mauvais. Il faut dire que cette dénonciation est alors à la mode : dans *La Tournée du père Thomas*, Pierre Giffard s'en prend à l'« industrie scandaleuse sur laquelle la justice sera bien forcée d'ouvrir l'œil un jour, au lieu d'attendre que le châtiment vienne des populations révoltées⁴⁸ », qu'Heulhard cite comme une preuve supplémentaire de ce que les directeurs de spectacle des siècles précédents étaient bien plus attentifs et diligents à l'égard de leur public.

⁴³ Arthur Heulhard, *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, Lemerre, 1884, p. VII.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. VIII.

⁴⁶ *Ibid.*, p. IX.

⁴⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁴⁸ *Le Courier de l'art*, 27 mai 1887.

Mais plus encore que par l’opposition entre Paris et province, c’est par le truchement d’un antagonisme entre la France et les autres pays que Monnet fait l’objet de ce qu’on pourrait appeler une récupération nationale. La tentative que fit Monnet à Londres intéressa les critiques et journalistes qui s’appuient sur elle pour historiciser les rapports franco-britanniques. Le théâtre apparaît comme un indicateur fiable de l’évolution des relations diplomatiques entre les deux pays. En 1879, Auguste Pittaud de Forges retrace ainsi les mésaventures londoniennes de Monnet avant de souligner la « rancune » des Français qui réservèrent à la troupe anglaise venue jouer *Othello* au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1822 un accueil hostile et clairement antibritannique⁴⁹ : « heureusement pour l’honneur des deux pays, les temps sont bien changés, et de pareils faits ne pourraient se reproduire aujourd’hui. Aussi nos admirables comédiens français peuvent-ils en toute sécurité franchir le détroit⁵⁰ ». C’est que l’Entente cordiale qui règne entre la France et l’Angleterre depuis la Monarchie de Juillet a pris un nouvel essor au début des années 1880. En 1871, Bismarck réunit l’Allemagne, l’Autriche-Hongrie et l’Italie dans la Triple-Alliance : cette reconfiguration des forces européennes a pour conséquence de rapprocher, en retour, la France et la Grande-Bretagne, ce qui se solde en 1904 par une série d’accords militaires bilatéraux. C’est dans un contexte de montée générale des nationalismes européens et d’un rapprochement diplomatique teinté de rivalité entre la Grande-Bretagne et la France, que l’histoire de Monnet présente un intérêt renouvelé, d’autant que le contexte théâtral lui-même est alors marqué par des échanges artistiques entre les deux pays : la troupe de la Comédie-Française effectue ses premières tournées en Angleterre en 1871-1879, puis en 1893.

Le discours sur l’échec de la comédie française de Monnet au milieu du XVIII^e siècle s’accompagne d’une apologie du peuple français et de son caractère national présumé authentique⁵¹. Heulhard va jusqu’à faire dire à Monnet une phrase qu’il n’a, à notre connaissance, pas écrite : « le trouble vint de la part de gens qui, préjugés à part, auroient dû le plus favoriser mon spectacle. Une trentaine de brouillons, tous fils ou petits-fils de réfugiés de France, par un effet de cette animosité ou plutôt de cette haine implacable qu’ils ont vouée à tous les François, avoient comploté d’empêcher les représentations

⁴⁹ Voir Laurence Marie, « *Othello à Paris, ou les scandales en série?* », dans François Lecercle et Clothilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale (II): scandales d’hier, scandales d’aujourd’hui*, Fabula/Les colloques, 15 septembre 2020.

⁵⁰ *Le Ménestrel*, 11 mai 1879, p. 4.

⁵¹ Voir David Avron Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001. Voir aussi Edmond Dziembowski, *Le Siècle des Révolutions (1660-1789)*, Paris, Perrin, 2019.

de ma comédie⁵² ». Heulhard cite les phrases entre guillemets, sans explicitement les attribuer à Monnet et sans prendre le soin de mettre une note (comme il le fait habituellement) pour référencer précisément son discours. En 1908, Henri d'Alméras publie à son tour les mémoires de Jean Monnet. Il souligne que « [l']entente cordiale n'existant pas encore en 1749⁵³ » et que Monnet « aurait dû se douter également que le répertoire qu'il choisit était trop français, trop spécial, pour plaire à des étrangers⁵⁴ ». Car d'après Alméras, « avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, *ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national* ». L'imaginaire du vin place ce théâtre, mais aussi la personnalité de Monnet elle-même, sous le signe de Rabelais : « ce vin blanc [de Condrieu] a dû grandement contribuer à l'humeur joviale des habitants du pays, et à celle de Monnet en particulier⁵⁵ ». Il contribue à la construction d'un mythe national du théâtre de la foire, qui serait, de tout temps, le vrai, l'authentique théâtre français. Burlesque et populaire, il se caractérise

[par] son rire éclatant, qui le rapproche de Rabelais et des vieux conteurs gaulois, [par] sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des mœurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccoleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisser duper ni par les hommes ni par les choses⁵⁶.

Sous la Troisième République, Jean Monnet devient, dans l'historiographie du théâtre, un des visages du peuple français, supposément pur et authentique : un visage du peuple contre l'élite, des populations de province contre celle de Paris, du Français contre l'Anglais.

La débâcle que constitua la tentative de Monnet en 1749 peut sembler un détail de l'histoire du théâtre français. Pourtant, parce qu'elle a donné lieu à plusieurs récits, qui ont été relayés, glosés, discutés pendant plus d'un siècle, il s'est joué, à travers cet événement, quelque chose de l'image du théâtre comique français et, plus largement, quelque chose des représentations culturelles et politiques qui l'accompagnent. Si

⁵² A. Heulhard, *Jean Monnet*, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Henri d'Alméras, *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la Foire*, Paris, Michaud, 1908, p. 43.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

l'échec apparemment anecdotique que fut la tentative d'implantation d'une comédie française à Londres eut une si grande postérité, c'est qu'il fut étroitement associé à Jean Monnet, à sa personnalité, au double *ethos* de héros picaresque et de directeur de théâtre à succès qu'il s'est donné, puis que les critiques n'ont pas manqué de reprendre. Conjuguant l'image d'un comédien ambulant de province, allant de mésaventure en mésaventure, à celle de brillant entrepreneur de spectacles, il s'est trouvé dans la position de personnifier l'essor de l'Opéra-Comique, qui, par synecdoque, renvoie au théâtre de la foire, lequel incarnerait la tradition burlesque française, caractérisée par une gaieté gauloise, franche et authentique.

Cette gaieté possède une valeur esthétique, mais aussi une valeur politique : elle apparaît comme la manifestation d'une identité française idéalisée que l'échec de Monnet et de sa troupe à Londres, loin d'être construit par l'historiographie du

226 théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles comme un échec personnel, vient entériner. Avatar des personnages de Rabelais, Scarron et Dassoucy, Monnet, dont l'esprit aurait été trop profondément français pour que son théâtre puisse être exporté sans heurts outre-Manche, est ainsi érigé en émissaire d'une singularité nationale intemporelle. L'imaginaire picaresque innervant les récits de cette entreprise ratée, celle-ci apparaît paradoxalement comme l'émanation même de l'esprit burlesque français. Elle montre combien, au cœur de l'histoire du théâtre, le départ entre faits historiques et représentation fictionnelle peut être indiscernable, et quelle portée politique et idéologique peut revêtir une telle indétermination.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANON.] *Encyclopédiana ou Dictionnaire encyclopédique des ana*, Paris, Panckoucke, 1791.
- ALMÉRAS, Henri d', *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la Foire*, Paris, Michaud, 1908.
- ANSEAUME, Louis et FAVART, Charles-Simon, *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, Paris, Duchesne, 1760.
- BAECQUE, Antoine de, *Les Éclats du rire*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *Le mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris, Autrement, 2007.
- BELL, David Avron, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001.
- CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze] (dit), *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française, 2012.

- CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et DE LA PORTE, Joseph, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duschesne, 1775, 2 t.
- DE LUCA, Emanuele et FABIANO, Andrea (dir.), *L’Apothéose d’Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l’expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023.
- DZIEMBOWSKI, Edmond, *Le Siècle des Révolutions (1660-1789)*, Paris, Perrin, 2019.
- [FRÉRON, Élie-Catherine], *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1749-1754, 13 volumes.
- , *Année Littéraire*, Amsterdam/Paris, Lacombe/Delalain/Le Jay/Mérigot, 1754-1789, 8 t.
- HEULHARD, Arthur, *Jean Monnet. Vie et aventures d’un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l’opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, A. Lemerre, 1884.
- HUCHETTE, Jocelyn, *La Gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières 1715-1789*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LETOUBLON, François, « Le soleil, les brigands et la charrette », *Recherches & travaux*, 67, 2005, p. 93-101.
- LOCKWOOD, Thomas, « Cross-Channel Dramatics in the Little Haymarket Theatre Riot of 1738 », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 25, 1996, p. 63-74.
- LOWENTHAL, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 369-375.
- MARIE, Laurence, « *Othello à Paris, ou les scandales en série ?* », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale (II) : scandales d’hier, scandales d’aujourd’hui*.
- MARSY, François-Marie de, *Le Rabelais moderne ou les Œuvres de Maître François Rabelais*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1752, 8 t.
- MONNET, Jean, *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres [s.n.], 1772, 2 t.
- PICART, Bernard, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1723-1743, 8 t.
- VENDRIX, Philippe (dir.), *L’Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

NOTICE

Charline Granger est chargée de recherche au CNRS, rattachée à l’Institut de recherche sur la Renaissance, l’âge classique et les Lumières (IRCL – UMR 5186). Ses recherches portent sur le théâtre de l’époque moderne en France et, plus particulièrement, sur l’histoire de la réception et des sensibilités, ainsi que sur la relation entre politique, sciences et esthétique. Elle est l’auteure d’une monographie intitulée *L’Ennui du spectateur. Thermique du théâtre (1716-1788)*, publiée en 2021 aux éditions Classiques Garnier. Elle est par ailleurs membre du programme des Registres de la Comédie-Française.

RÉSUMÉ

En 1749, Jean Monnet, entrepreneur de spectacles, tente de fonder une comédie française à Londres. Parce que le contexte politique est alors particulièrement défavorable à toute forme de diplomatie culturelle française, c'est un échec retentissant, mais circonstanciel, que l'histoire aurait pu oublier. Pourtant, cette tentative avortée alimente *a posteriori* une relecture historiographique qui érige Monnet en héros picaresque, dans la lignée des truculents comédiens de province dépeints par Scarron. Ses tribulations sont vues, par des historiens de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme la manifestation esthétique et politique d'un théâtre supposément populaire, authentique et « gai ». L'échec de 1749 est mythifié. Les revers de fortune de l'homme de théâtre deviennent l'instrument d'un discours identitaire nostalgique, qui s'épanouit 228 dans le contexte de montée générale des nationalismes européens.

MOTS-CLÉS

Jean Monnet, Angleterre, diplomatie culturelle, nationalisme, entrepreneur de spectacles, comique, Scarron, picaresque, gaieté française

ABSTRACT

In 1749, Jean Monnet, an entertainment entrepreneur, attempted to found a French theatre in London. The political context of the time was particularly unfavourable to French cultural diplomacy, and the failure was resounding, but circumstantial: history could have forgotten it. In retrospect, however, this abortive attempt has fuelled a historiographical rereading that turns Monnet into a picaresque hero, in the tradition of the truculent provincial comedians portrayed by Scarron. Historians of the second half of the 19th century saw in Monnet's tribulations the manifestation of a supposedly popular, authentic and joyful theatre. Monnet, whose failure was mythologised, became the instrument of a nostalgic identity discourse, which flourished in the general rise of European nationalism.

KEYWORDS

Jean-Monnet, England, cultural diplomacy, nationalism, show business, comedy, Scarron, picaresque, French gaiety

L'« ÂGE D'OR » DANS LES MANUELS SCOLAIRES : UN EXEMPLE DE *STORYTELLING HISTORIOGRAPHIQUE* AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Agathe Giraud

Université d'Artois

229

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

« Et voilà où en est Paris aujourd'hui ! [...] Et tu trouves que c'est un siècle, toi ? On ne peut même plus être tranquille chez soi ! On ne peut pas ouvrir la fenêtre sans avoir les oreilles cassées, le nez empuanti. [...] On appelle ça... le progrès ! Ah ! non, c'est trop ! c'est trop ! Quelle époque ! Mon Dieu, quelle époque¹ ! » Voilà comment Follentin, fonctionnaire râleur de la comédie musicale *L'Âge d'or* de Feydeau, se lamente devant l'état de la société au tournant des XIX^e et XX^e siècles. On croirait entendre Pierre-Hippolyte Robert, René Doumic, Ferdinand Brunetière ou encore André Lagarde et Laurent Michard qui, comme Follentin, auraient bien suivi le spectre du temps pour repartir vers une époque jugée plus heureuse : non pas le XVI^e siècle comme le personnage de Feydeau, mais plutôt le XVII^e siècle et ses trois grands génies, Corneille, Molière, Racine à côté desquels Hugo, Vigny, Dumas, Sand ou encore Musset feraient piètres figures.

Pascale Goetschel, dans son *Autre histoire du théâtre*², a montré comment florissait, dès le milieu du XVIII^e siècle, l'idée que le théâtre serait en pleine période de décadence et n'aurait rien connu de bon depuis près d'un siècle. Ces discours de crise s'épanouissent dans la presse, des brochures, opuscules et ouvrages critiques et jugent tous le théâtre de la même manière : en recherchant dans les œuvres contemporaines une adéquation aux canons classiques et en déplorant, non pas l'odeur de Paris comme Follentin, mais la prétendue absence, sur les scènes françaises, des grands maîtres du théâtre – Corneille, Molière, Racine. Cette apologie du théâtre classique se retrouve dans les manuels scolaires des XIX^e et XX^e siècles que Pascale Goetschel laisse en partie de côté et que nous étudierons en nous concentrant sur l'expression devenue terriblement banale d'« âge d'or ».

¹ Georges Feydeau et Maurice Desvallières, *L'Âge d'or*, acte I, scène 8, jouée pour la première fois au Théâtre des Variétés le 1^{er} mai 1905.

² Pascale Goetschel, *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires, France, XVIII^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Au xix^e siècle, à un moment où, comme l'a montré Stéphane Zékian³, la France cherche à construire et à unifier son patrimoine en glorifiant une partie de son histoire (notamment le xvii^e siècle), les manuels scolaires, les histoires littéraires et dramatiques, les morceaux choisis et les recueils destinés à l'enseignement font du « siècle de Louis XIV » l'âge d'or du théâtre français. Cette mythification, qui repose sur une homogénéisation de la réalité théâtrale, sur une réduction de ce siècle à un mouvement (le classicisme) et sur son essentialisation à la fameuse triade Molière-Corneille-Racine, permet de résister aux prétendus assauts des avant-gardes romantiques contre ce que les néoclassiques appellent le « bon goût⁴ ». L'âge d'or, construit *a posteriori*, correspondrait à l'apogée du génie français, point culminant après lequel le théâtre n'aurait cessé de se dégrader. Cette prétendue dégénérescence de l'art dramatique est en fait un argument pour contrer les innovations esthétiques : l'âge d'or serait indépassable. Par un mouvement réactionnaire, le passé devient paradoxalement, pour les futurs auteurs dramatiques, l'horizon à atteindre ou à rejoindre. Pour montrer ce chemin de retour vers l'âge d'or, les auteurs de manuels se livrent à une mise en récit où le xvii^e siècle est glorifié au détriment des xviii^e et xix^e siècles. Ils tentent, par ce *storytelling*, de promouvoir et de vendre une bonne manière de faire du théâtre afin de discréditer une autre formule dramatique qu'ils jugent dangereuse et inefficace. D'après Christian Salmon, le *storytelling* « plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de stories⁵ ». Dans les manuels scolaires, cette narration s'appuie sur une structuration horizontale et verticale de l'histoire théâtrale : horizontale car au départ il y aurait le théâtre classique, puis le drame bourgeois et le drame romantique ; verticale car le théâtre classique, placé en premier sur la frise horizontale, serait aussi en haut de l'échelle des valeurs. Pour le dire autrement : le passé vaudrait mieux que le présent. Cette histoire décliniste permet aux auteurs de manuels (principalement des critiques, professeurs d'universités, historiens de la littérature, enseignants de lycée, inspecteurs de l'instruction

³ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il?*, Paris, CNRS éditions, 2012.

⁴ Sur cette notion, voir notamment Carine Barbaferi, « Du goût, bon et surtout mauvais, pour apprécier l'œuvre littéraire », *Littératures classiques*, 86, 2015/1, p. 129-144 et Jean-Pierre Dens, « La notion de bon goût au xvii^e siècle : historique et définition », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 53-3, 1975, p. 726-729. Sur ce que cette notion devient au xix^e siècle, notamment avec l'étiquette du « bon sens », voir Christophe Bertiau, « Racine contre Shakespeare : François Ponsard et le tropisme “moderne” de l'histoire littéraire », *COntextes*, n° 27, « *Autopsie de l'échec littéraire* », 2020.

⁵ Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 16-17.

publique⁶) d'opposer des auteurs et des esthétiques à partir d'une vision réductrice et réactionnaire de l'art dramatique. Cette conception de l'histoire, tous ne la partagent évidemment pas et, surtout, tous n'en ont pas conscience : si, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les auteurs de manuels écrivent volontairement d'après ce schéma, les auteurs du siècle suivant n'ont pas toujours conscience qu'ils reprennent un schéma narratif construit et impliquant des enjeux idéologiques, politiques et esthétiques. L'âge d'or est devenu peu à peu un mythe de la scansion de l'histoire théâtrale sans que l'on sache vraiment en retrouver l'origine.

Dans un premier temps, nous verrons comment les auteurs de manuels nomment le siècle classique et comment, par certains termes lexicaux et structures narratives, ils glorifient le XVII^e siècle et le transforment en âge d'or théâtral. Cet anoblissement du classicisme s'accompagne d'une périodisation erronée de la réalité théâtrale que nous explorerons avant d'étudier la multiplication des âges d'or dans l'historiographie théâtrale.

231

NOMMER ET DÉCRIRE L'ÂGE D'OR

Voyons dans un premier temps comment, tel Follentin rêvant de la politique de Catherine de Médicis, les auteurs de manuels du XIX^e siècle s'exclament devant le théâtre classique : « C'est beau ! C'est beau ! C'est à cette époque-là que j'aurais voulu vivre⁷ ! » Dans les manuels que nous avons dépouillés, nous ne retrouvons pas l'expression « âge d'or » avant la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette absence lexicale ne veut pas dire que l'idée n'est pas présente : comme le soulignent Emmanuelle Fantin et Thibault Le Hégarat en analysant la notion dans le discours médiatique du XX^e siècle, « ce mythe ne dit pas toujours son nom » et cette « formulation métaphorique reflète également un flou définitoire patent »⁸. Sans qu'il sache vraiment ce que recouvre l'âge

⁶ Quelques exemples: Louis Petit de Juleville est professeur, Léopold Mabilleau universitaire et chargé de mission à l'Instruction publique de 1893 à 1896, Gustave Merlet professeur et inspecteur général de l'Instruction publique. Pour comprendre la place du théâtre classique et romantique dans les manuels scolaires, il faut prendre en considération la manière avec laquelle la littérature est devenue une discipline à enseigner au XIX^e siècle et les enjeux qui prévalent à la constitution du canon scolaire. Comme le montre Martine Jey, ce sont les auteurs réputés classiques, notamment Boileau, Bossuet, Corneille, Racine, Voltaire et Molière qui sont les plus présents dans les programmes et dans les corpus des manuels (Martine Jey, *La Littérature au lycée: invention d'une discipline [1880-1925]*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, coll. « Recherches textuelles », 1998).

⁷ Georges Feydeau, *L'Âge d'or*, acte I, scène 8.

⁸ Emmanuelle Fantin et Thibault Le Hégarat, « Présentation. L'Âge d'or », *Le Temps des médias*, n° 27, « L'Âge d'or », 2016/2, p. 7.

d'or, le lecteur de manuel comprend en tout cas que la période classique est gratifiée. Si l'expression n'est pas toujours présente dans les supports scolaires, un large faisceau lexical colore méliorativement ce siècle.

Voici quelques exemples de termes qui, à eux seuls, mériteraient un article et qui tous participent de l'imaginaire de l'âge d'or : « idéal⁹ », « sommet sacré¹⁰ », « gloire¹¹ », « titres de noblesse¹² », « perfection¹³ », « si riche¹⁴ », « fécond¹⁵ », « chef-d'œuvre¹⁶ », « génie¹⁷ », « éternité¹⁸ », « apogée¹⁹ »,

⁹ Jacques Démogeot, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1870, p.388; Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898, titre du chapitre I : « La formation de l'idéal classique 1498-1610 » et voir aussi p. 336 et p. 375.

¹⁰ J. Démogeot, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, *op.cit.*, p.411.

¹¹ Charles Lebaigue, *Morceaux choisis de littérature française: auteurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles* [1879], Paris, Belin, 1892, 18^e éd., p.313; Arsène Chassang et Charles Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1966, p. 198.

¹² J. Démogeot, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, *op.cit.*, p.411.

¹³ Pierre-Hippolyte Robert, *Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle, XVII^e-XIX^e*, t. II, Paris, Pierre Dupont, 1895, p.57; René Doumic, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Delaplane, 1900, p.121; Renée Coutet, Félix Longaud, Maurice David, *Auteurs, programmes 1962*, 3^e, Paris, Nathan, 1963, p.97; A. Chassang et Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, *op.cit.*, p.282.

¹⁴ Louis Petit de Julleville, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours* [1892], Paris, Armand Colin, 1927, préface, p.X.

¹⁵ *Ibid.*; André Lagarde et Laurent Michard, *Littérature*, Paris, Bordas, 1966, p.96; Pierre Brunel, Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1972, p.204.

¹⁶ Ch. Lebaigue, *Morceaux choisis de littérature française: auteurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, *op.cit.*, p.26; L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France [...]*, *op.cit.*, préface, p.X; R. Doumic, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, *op.cit.*, p.2; Justin-René Chevaillier et Pierre Audiat, *Nouveaux textes français : enseignement du second degré, programmes officiels, classes de 3^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles*, Paris, Classiques Hachette, 1950, où dans les notices consacrées à Corneille et Racine on trouve des sections « chefs-d'œuvre » alors que n'est pas le cas pour les autres auteurs cités; Alain Pagès et Dominique Rincé, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, Paris, Nathan, 1985, p.131; A. Lagarde et L. Michard, *Littérature*, *op.cit.*, p.89.

¹⁷ J. Démogeot, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, *op.cit.*, p.411; L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France [...]*, *op.cit.*, p.135, p.185.

¹⁸ F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, *op.cit.*, p.289; P. Brunel, Y. Bellenger, D. Couty, Ph. Sellier, *Histoire de la littérature française*, *op.cit.*, p.248.

¹⁹ René Jasinski, *Histoire de la littérature française*, Paris, Boivin, 1947, t. II, p.381, p.426; Étienne Calais et René Doucet, *Précis de littérature, par siècle, par genre*, Paris, Magnard, 1987.

« le siècle du théâtre²⁰ »... Par des périphrases, des adjectifs, des superlatifs et des compléments prépositionnels, les auteurs de manuels isolent les figures qui résumerait à eux seuls l'âge d'or (plongeant ainsi leurs contemporains dans le noir de l'oubli) : Corneille, Molière et Racine sont les « modèles²¹ », les « maîtres²² », de « grands hommes²³ ». Parfois, ce sont des métaphores qui viennent dire l'opposition entre le passé glorieux du théâtre et son présent dégradé : le XVII^e siècle serait par exemple un soleil rayonnant (image renforcée par la place centrale que l'on donne au roi Soleil, Louis XIV, notamment lorsqu'on va peu à peu appeler le XVII^e siècle, comme le montre Stéphane Zékian, « le siècle de Louis XIV²⁴ », restreignant ainsi sa réalité au règne d'un seul roi.

C'est surtout au milieu du XX^e siècle (alors que le terme est de plus en plus présent en France dans le discours médiatique, politique, social et culturel) que des auteurs de manuels emploient l'expression « âge d'or » tout en gardant les expressions vues précédemment : par exemple, dans *L'Histoire de la littérature française* parue en 1972, Brunel, Bellenger, Couty et Sellier donnent comme titre à leur chapitre sur le théâtre du XVII^e siècle, « L'âge d'or du théâtre²⁵ », même expression que reprennent Pagès et Rincé dans leur manuel de seconde en 1985²⁶.

Pourtant, quand ces auteurs évoquent explicitement un « âge d'or », ils le présentent de manière plus objective que leurs prédecesseurs du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qui usent de termes évaluatifs et font du siècle classique le pilier des valeurs de la nation. Première valeur, l'harmonie. Pour Mornet, qui publie en 1929 un *Précis de littérature française*, « à l'époque classique, il y avait réellement des règles ou surtout des principes communs sur lesquels Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, etc., s'entendaient exactement²⁷ ». Deuxième valeur : l'ordre moral et social. Le respect

²⁰ A. Lagarde et L. Michard, *Littérature*, op. cit., p. 89.

²¹ Ch. Lebaigue, *Morceaux choisis de littérature française: auteurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, op. cit., p. 26 ; Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [1895], Paris, Hachette, 10^e éd., 1908, p. 417.

²² Ch. Lebaigue, *Morceaux choisis de littérature française: auteurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, op. cit., p. 26 ; L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France* [...], op. cit., p. 135, p. 185 ; Fernand Gendrot et Firmin Eustache, *Auteurs français du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Hachette, 1951.

²³ L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France: histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 213.

²⁴ St. Zékian, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il?*, op. cit.

²⁵ P. Brunel, Y. Bellenger, D. Couty, Ph. Sellier, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 204.

²⁶ A. Pagès et D. Rincé, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, op. cit., p. 130.

²⁷ Daniel Mornet, *Précis de littérature française*, Paris, Larousse, 1929, p. 183.

des règles classiques est en fait défendu par les classicistes au nom de principes moraux, sociaux et politiques. Comme l'explique Stéphane Zékian, le XVII^e siècle constitue un « totem national²⁸ » pour l'histoire littéraire. Ainsi, « c'est à l'école des vies classiques que vont désormais se former les jeunes citoyens en quête d'une boussole morale²⁹ ». Pendant le XIX^e siècle, et notamment sous la III^e République, les défenseurs du XVII^e siècle donnent de ce siècle une version erronée pour qu'il corresponde aux valeurs morales qu'ils défendent : par un glissement entre critères esthétiques et valeurs morales, il est caricaturé au point de devenir le porteur d'une moralité impeccable. Même si cet enjeu est moindre au cours du XX^e siècle, les auteurs de manuels reprennent souvent les arguments exposés au XIX^e siècle sans les modifier ou les nuancer. Troisième valeur : le caractère prétdument national des pièces classiques. Ferdinand Brunetière loue « la nationalisation de la littérature³⁰ » au XVII^e siècle qui aurait su se détacher des influences étrangères des siècles précédents. L'exemple le plus frappant de cet enjeu idéologique de l'âge d'or se trouve chez René Doumic, pour qui Molière serait le paragon de l'esprit français : il loue « un génie de tradition purement française et gauloise. Ses ancêtres ne sont ni les Grecs, comme pour un Racine, ni les Romains et les Espagnols, comme pour un Corneille : ce sont nos vieux conteurs, les auteurs de fabliaux et de farces, les Rabelais et les Régnier³¹ ». Il écrit ainsi plusieurs pages montrant en quoi le théâtre de Molière serait proprement français.

234 Toutes ces valeurs consacrent ses œuvres et celles de Corneille et Racine comme des chefs-d'œuvre, terme auquel les auteurs de manuels ajoutent souvent l'adjectif « éternel³² », si important dans l'esthétique classique pour laquelle l'œuvre d'art ne serait pas soumise aux aléas du temps et de l'histoire (contrairement, justement, aux œuvres romantiques qui revendiquent une place dans l'histoire³³). Parfois, cette qualification d'éternité suffit à faire des œuvres classiques des modèles indépassables, sans que les auteurs prennent la peine d'expliquer leurs valeurs intrinsèques. S'il y a un tel flou notionnel, c'est que le concept d'âge d'or est là moins pour décrire quelque chose que pour désigner un moment : l'expression fait bien sûr référence au mythe

²⁸ St. Zékian, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il?*, op.cit., p. 191.

²⁹ *Ibid.*, p. 259.

³⁰ F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, op.cit., voir le titre du chapitre II : « La nationalisation de la littérature 1610-1722 ».

³¹ R. Doumic, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, op.cit., p. 125.

³² Voir par exemple A. Lagarde et L. Michard, *Littérature*, op.cit., p.89.

³³ Sur ce point, voir par exemple l'ouvrage de Claude Millet, *Le Romantisme: du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Livre de Poche, 2007.

d'Hésiode et du premier âge de l'humanité (celui de la paix et du bonheur) mais l'origine étymologique et le sens anthropologique se sont perdus « au profit d'une valeur chronologique³⁴ ».

CIRCONSCRIRE L'ÂGE D'OR: SA PLACE SUR LA FRISE DU TEMPS

C'est un exercice périlleux que de raconter l'histoire du théâtre tout en circonscrivant la perfection de l'art à un temps très restreint et en prétendant que le théâtre classique est éternel : proclamer cela est en complète opposition, au premier abord, avec l'idée de raconter l'histoire du théâtre puisque l'histoire suppose un mouvement alors que l'éternité implique l'immobilité. Ce paradoxe conduit les auteurs de manuels à opérer une sélection dans la mémoire du théâtre, à traiter différemment les époques et à dénigrer tout ce qui s'est fait après l'âge d'or dont le propre « est de toujours supposer qu'à l'apogée succède une période d'appauvrissement, sinon un déclin³⁵ » écrivent Emmanuelle Fantin et Thibault Le Hégarat.

Pour historiciser l'âge d'or tout en montrant qu'il est indépassable, les auteurs de manuels dressent un tableau noir de ce qui vient après lui. Aux termes mélioratifs cités précédemment s'opposent : « déclin³⁶ », « décadence³⁷ », « turpitudes³⁸ ». Le XVIII^e siècle (à l'exception de Beaumarchais qui est souvent sauvé³⁹) et le XIX^e siècle

³⁴ E. Fantin et Th. Le Hégarat, « Présentation. L'Âge d'or », art. cit., p. 7.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ Gustave Merlet, *Études littéraires sur les classiques français de la rhétorique et du baccalauréat ès lettres*, Paris, Hachette, 1880; A. Chassang et Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, op. cit., p. 74.

³⁷ L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France* [...], op. cit., p. 185; Doumic, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, op. cit., p. 2; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 958; A. Chassang et Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, op. cit., p. 75; A. Pagès et D. Rincé, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, op. cit., p. 158.

³⁸ L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France: histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 426; A. Pagès et D. Rincé, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, op. cit., p. 158.

³⁹ Ferdinand Brunetière ne retient ainsi que deux auteurs du XVIII^e siècle : Beaumarchais et Chénier (F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, op. cit., p. 375); d'après Gustave Lanson, c'est peu après Beaumarchais que le théâtre français tomberait en décadence (G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 958); si Daniel Mornet ne retient pas toutes les œuvres de Beaumarchais, celles qu'il sauve sont explicitement comparées aux pièces classiques : « Beaumarchais a écrit lui aussi des drames, qui sont détestables. Mais ses deux chefs-d'œuvre sont des comédies très conformes à la tradition classique » (D. Mornet, *Précis de littérature française*, op. cit., p. 155); André Lagarde et Laurent Michard ont une lecture semblable du théâtre du

(sauf, parfois, Musset, Scribe, Delavigne et Augier⁴⁰) sont décrits comme des siècles en totale opposition avec le théâtre classique : plutôt que d'étudier les continuités entre les formes, les manuels insistent sur les points de rupture. C'est ainsi que les romantiques passent pour des révolutionnaires ayant « pris en tout le contre-pied du classicisme⁴¹ », écrit par exemple Brunetière.

Une autre stratégie, pour minimiser la place des siècles ultérieurs et leur impact dans l'histoire théâtrale, consiste précisément à leur consacrer une place minime dans les manuels. En prenant de la hauteur et en quittant l'analyse microstructurale du récit, on constate que de nombreux manuels, encore à la fin du xx^e siècle et au début du xxI^e siècle, font comme si le théâtre n'existant pas, ou alors très peu, aux XVIII^e et XIX^e siècle. Voici trois exemples pris à des époques différentes. En 1895, Pierre-Hippolyte Robert consacre deux sous-parties au théâtre du XVII^e siècle : « La tragédie » et « La comédie ». Pour les XVIII^e et XIX^e siècles, le théâtre est fondu avec la poésie (ce qui s'explique car jusqu'à tard les manuels sont fondés sur l'opposition prose-poésie). En 1950, la même structure se retrouve dans l'ouvrage tant édité de Chevaillier et Audiat, *Nouveaux textes français*. En 1985, alors que l'opposition « prose » / « poésie » est largement dépassée, notamment avec l'évolution des programmes scolaires, Pagès et Rincé ne consacrent aucune sous-partie au théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles.

Entre le XIX^e et le XX^e siècles, donc, le principe ne change pas : le siècle du théâtre, c'est celui de Louis XIV. Ce qui suit n'apparaît que comme un résidu, une contrefaçon, une broutille ou un divertissement. Qu'en est-il alors de ce qui précède ? Si les auteurs de manuels historicisent l'âge d'or, ils doivent aussi expliquer comment il se crée. La stratégie est la même que pour les siècles ultérieurs : le théâtre est peint comme pauvre

XVIII^e siècle : « la scène française n'a connu au XVIII^e siècle que deux véritables génies, Marivaux et Beaumarchais » (A. Lagarde et L. Michard, *Littérature, op. cit.*, p. 32).

40 Si ces auteurs sont respectés par beaucoup d'auteurs de manuels de la fin du XIX^e siècle à la deuxième moitié du XX^e siècle, c'est en tant qu'ils représenteraient l'école dite du « bon sens ». Cette appellation a rassemblé différents auteurs sous l'Empire, notamment Ponsard, Augier, Reynaud, Ponroy, Barbier, Carré ou encore Sandeau. Dans les manuels d'histoire littéraire, l'école du bon sens correspond toujours à la réaction contre les romantiques et au retour de l'esthétique classique. Sur la place ambiguë de Musset, voir notamment Sylvain Ledda, « Molière et “l'esprit français” », *Molière des Romantiques*, dans Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette, Agathe Sanjuan (dir.), Paris, Hermann, 2018, p. 327-339.

41 C'est ainsi que Brunetière résume l'évolution du romantisme au théâtre, dans son *Manuel de l'histoire de la littérature française*, sur un ton particulièrement virulent : il « n'a consisté qu'à prendre en tout le contre-pied du classicisme ; – à nier l'existence des règles » (F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 433). On retrouve par exemple cette expression chez René Doumic, *Éléments d'histoire littéraire*, Paris, Delaplane, 1888, p. 519.

et en crise et il n'aurait pas encore atteint son idéal (pour Gustave Lanson par exemple, avant le XVII^e siècle, le théâtre serait en pleine « obscurité⁴² »). Alors que les XVIII^e et XIX^e siècles auraient perdu la perfection, le Moyen Âge et la Renaissance l'attendraient. Beaucoup de manuels se structurent ainsi en trois temps : la préparation de l'âge d'or, l'âge d'or, le déclin. Ce tissage de trois temporalités rend problématique une notion parfois mentionnée par les auteurs de manuels : le progrès. Alors qu'ils y ont recours pour expliquer la naissance de la formule dramatique au XVII^e siècle, ils la contestent pour les siècles ultérieurs. Par exemple, en 1870, Démogeot s'en sort par une pirouette en distinguant deux types de progrès : le progrès moral et le progrès artistique. Si le premier ne s'arrêtait jamais, le second ne serait pas continu et s'arrêterait dès qu'il aurait trouvé l'excellence de la forme. Comment pourrait-elle alors décliner et disparaître ? C'est cet impensé qui rend caduc le discours de plusieurs manuels.

En effet, reste un problème : comment l'âge d'or pourrait-il être éternel s'il est nécessairement suivi d'une période de décadence ? Pour éviter cette aporie, les auteurs de manuels fantasment un retour au classicisme et à ses valeurs. C'est ce à quoi répond en partie la notion d'école du « bon sens » : après un temps relativement court d'existence (une quinzaine d'années) qui témoignerait de ses faibles qualités, le drame romantique laisserait enfin la place à un retour de l'esthétique classique. Il faudrait là encore s'arrêter sur le nombre important de termes qui portent le suffixe -re, comme « retour⁴³ » ou « renouveau⁴⁴ ».

DE L'ÂGE D'OR AUX ÂGES D'OR

Pourtant, ces dramaturges censés sauver la scène française de la déchéance ne font pas l'unanimité et beaucoup d'auteurs de manuels, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, c'est-à-dire quelques années après le prétendu retour de l'esthétique classique, déplorent à nouveau l'état de la scène française. C'est ici que l'âge d'or se dédouble : il y aurait l'apogée du classicisme et celui du romantisme⁴⁵. Les auteurs romantiques précédemment considérés comme dangereux (Hugo par exemple⁴⁶) deviennent à leur

42 G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 414.

43 Ferdinand Brunetière, *Les Époques du théâtre français : 1636-1850*, Paris, Calmann Lévy, 1893, p. 343 ; D. Mornet, *Précis de littérature française*, op. cit., p. 243.

44 L. Petit de Julleville, op. cit., p. 400 ; A. Lagarde et L. Michard, *Littérature*, op. cit., p. 93 ; Henri Mitterand, Dominique Rincé, Robert Horville, Alain Pagès, *Textes français et histoire littéraire : classes des lycées, XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1980, p. 300.

45 Voir par exemple Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, coll. « Les Grands écrivains français », 1893 ou G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit.

46 À ce sujet, voir l'article de Florence Naugrette, « Le drame romantique, un contre-modèle ?

tour les génies d'un âge d'or de la scène française, certes moins prestigieux que celui du siècle de Louis XIV, mais indépassable pour les tentatives scéniques des nouvelles avant-gardes (d'autant plus dangereuses qu'elles seraient influencées, au tournant du xx^e siècle, par des auteurs étrangers comme Ibsen ou Tchekhov⁴⁷). Alors que les romantiques passaient pour les « terroristes » de la scène française, ils apparaissent, dans le discours de certains manuels, comme de nouveaux classiques, c'est-à-dire des auteurs éternels, symboles d'une gloire nationale et d'un passé majestueux mais révolu. Cette réappropriation explique en partie qu'Edmond Rostand, avec *Cyrano de Bergerac*, ait pu passer pour un auteur réactionnaire, lui qui proposait une formule romantique que l'on prétendait terminée depuis près de quarante ans mais qui, avec le temps, avait pris du prestige et était estimée par certains critiques⁴⁸.

Toute la stratégie argumentative et narrative que nous avons mise en avant se retrouve 238 donc à une échelle plus grande dans les manuels et les âges d'or se multiplient en s'emboîtant : si le XVII^e siècle était l'âge d'or du théâtre français, le romantisme théâtral représenterait l'âge d'or du XIX^e siècle, le drame romantique symboliserait l'âge d'or du romantisme théâtral, Hugo incarnerait l'âge d'or du drame romantique et enfin *Hernani* résumerait l'âge d'or de la carrière de Hugo. Cette structure narrative se retrouve par exemple dans le *Précis de littérature française du XIX^e siècle* de Madeleine Ambrière, paru en 1990 : pour bâtir le plan de l'ouvrage, elle reprend la métaphore de la lumière que nous avons étudiée plus haut à l'échelle de toute l'histoire du théâtre et l'applique au seul XIX^e siècle : la première partie s'intitule « L'aurore romantique et ses soleils levants », la deuxième « Pleins feux du romantisme » et la dernière, « Les métamorphoses du romantisme : nouveaux astres et soleils couchants, le crépuscule du siècle »⁴⁹.

En racontant l'histoire du théâtre, que ce soit l'histoire de six siècles, de trois ou d'un, l'auteur de manuels met en forme la matière et l'organise selon un ordre qui sert ses intentions et qui trahit bien souvent sa vision du présent. Dans le creux de l'âge d'or s'exprime donc souvent une nostalgie pour le passé, un dégoût pour le contemporain et une peur pour l'avenir. La notion est récupérée et utilisée différemment selon le

47 Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », dans Martine Jey et Laetitia Perret-Truchot (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, sous la direction de, Paris, Classiques Garnier, 2019.

48 Ceux que Gustave Lanson appelle « les scandinaves » (*Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 1097).

49 Clémence Caritté et Florence Naugrette, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 118, 2018/4, p. 835-844.

49 Madeleine Ambrière, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1990.

moment où l'on écrit l'histoire théâtrale : alors que le concept d'âge d'or présuppose son unicité, les manuels scolaires du xx^e siècle ne proposent pas tout à fait la même périodisation de l'âge d'or que ceux du xix^e siècle. Cette plasticité de la notion est due à son utilité polémique : l'âge d'or sert à réagir contre des auteurs, des œuvres et des esthétiques dérangeantes. Chaque période construit son âge d'or selon ce qu'elle a à défendre, à exclure et à condamner jusqu'à se rendre compte peut-être, comme Follentin revenu de son voyage dans le xvi^e siècle, que la mise en récit du passé n'est jamais qu'une reconstruction et qu'une mythification : « Ah ! mes amis ! mes amis ! Je suis bien heureux. Quand je pense que je m'échinais à chercher le bonheur à travers les siècles !... Pendant que, ce temps-là, il m'attendait chez moi⁵⁰ ».

BIBLIOGRAPHIE

- AMBRIÈRE, Madeleine, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1990.
- BARBAFIERI, Carine, « Du goût, bon et surtout mauvais, pour apprécier l'œuvre littéraire », *Littératures classiques*, 86, 2015/1, p. 129-144.
- BERTIAU, Christophe, « Racine contre Shakespeare : François Ponsard et le tropisme "moderne" de l'histoire littéraire », *CONTEXTES*, n° 27, « [Autopsie de l'échec littéraire](#) », 2020.
- BRUNEL, Pierre, BELLENGER, Yvonne, COUTY, Daniel, SELLIER, Philippe, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1972.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, 1898.
- CARITTÉ, Clémence et NAUGRETTE, Florence, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 118, 2018/4, p. 835-844.
- CHASSANG, Arsène et SENNINGER, Charles, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1966.
- CHEVAILLIER, Justin-René et AUDIAT, Pierre, *Nouveaux textes français : enseignement du second degré, programmes officiels, classes de 3^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles*, Paris, Classiques Hachette, 1950.
- COUTET, Renée, LONGAUD, Félix et DAVID, Maurice, *Auteurs, programmes 1962, 3^e*, Paris, Nathan, 1963.
- DÉMOGEOT, Jacques, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1870.
- DENS, Jean-Pierre, « La notion de bon goût au XVII^e siècle : historique et définition », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 53-3, 1975, p. 726-729.
- DOUMIC, René, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Delaplane, 1900.

- FANTIN, Emmanuelle et LE HÉGARAT, Thibault (dir.), *Le Temps des médias*, n° 27, « L'Âge d'or », 2016/2.
- GOESTCHEL, Pascale, *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires, France, XVIII^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.
- JASINSKI, René, *Histoire de la littérature française*, t. II, Paris, Bovin, 1947.
- JEY, Martine, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, coll. « Recherches textuelles », 1998.
- LAGARDE, André et MICHAUD, Laurent, *Littérature*, Paris, Bordas, 1966.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française* [1895], Paris, Hachette, 10^e éd., 1908.
- LEBAIGUE, Charles, *Morceaux choisis de littérature française : auteurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, [1879], Paris, Belin, 1892, 18^e éd.
- LEDDA, Sylvain, « Molière et “l'esprit français” », dans Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette, Agathe Sanjuan (dir.), *Molière des Romantiques*, Paris, Hermann, 2018, p. 327-339.
- MERLET, Gustave, *Études littéraires sur les classiques français de la rhétorique et du baccalaureat ès lettres*, Paris, Hachette, 1880.
- MILLET, Claude, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- MITTERAND, Henri, RINCÉ, Dominique, HORVILLE, Robert et PAGÈS, Alain, *Textes français et histoire littéraire : classes des lycées, XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1980.
- NAUGRETTE, Florence, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », dans Martine Jey et Laetitia Perret-Truchot (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- PAGÈS, Alain et RINCÉ, Dominique, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire*, Seconde, Paris, Nathan, 1985.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours* [1892], Paris, Armand Colin, nouv. éd., 1927.
- ROBERT, Pierre-Hippolyte, *Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle*, t. II, XVII^e-XIX^e, Paris, Pierre Dupont, 1895.
- SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 16-17.
- ZÉKIAN, Stéphane, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS éditions, 2012.

NOTICE

Agathe Giraud est maîtresse de conférences en arts du spectacle à l'université d'Artois. Elle a publié en 2023 chez Classiques Garnier un ouvrage tiré de sa thèse intitulé *L'Autre Légende du siècle : création et réception des Burgraves de Victor Hugo*. Ses

recherches portent sur l'histoire et la mémoire du théâtre ainsi que sur les liens entre le théâtre et la cité.

RÉSUMÉ

Par un dépouillement des supports scolaires des XIX^e et XX^e siècles, cet article montre comment le concept historiographique d'âge d'or permet d'opposer des auteurs et des esthétiques à partir d'une vision réductrice et réactionnaire de l'art dramatique. La notion est récupérée et utilisée différemment selon le moment où l'on écrit l'histoire théâtrale : alors que le concept d'âge d'or présuppose son unicité, les manuels scolaires du XX^e siècle ne proposent pas tout à fait la même périodisation de l'âge d'or que ceux du XIX^e siècle. Cette plasticité de la notion est due à son utilité polémique : l'âge d'or sert à réagir contre des auteurs, des œuvres et des esthétiques dérangeantes. Chaque période construit son âge d'or selon ce qu'elle a à défendre, à exclure et à condamner. Cet article étudie donc aussi les valeurs induites par la notion d'âge d'or.

MOTS-CLÉS

Classicisme, romantisme, âge d'or, historiographie, histoire théâtrale, manuels

ABSTRACT

By examining 19th- and 20th-century textbooks, this article shows how the historiographical concept of the golden age can be used to oppose authors and aesthetics on the basis of a reductive, reactionary vision of dramatic art. The notion is recuperated and used differently depending on when theatrical history is written: while the concept of the golden age presupposes its uniqueness, twentieth-century textbooks do not propose quite the same periodization of the golden age as those of the 19th century. The notion's plasticity is due to its polemical utility: the golden age is used to react against disturbing authors, works and aesthetics. Each period constructs its golden age according to what it has to defend, exclude and condemn. This article therefore also examines the values induced by the notion of golden age.

KEYWORDS

Classicism, Romanticism, golden age, historiography, theatrical history, textbooks

JEAN VILAR, CE HÉROS, CE RINGARD : UN MYTHE BIFACE DU THÉÂTRE POPULAIRE

Violaine Vielmas

Université de Rouen Normandie / Sorbonne Université

Comédien, metteur en scène, chef de troupe, fondateur et directeur de deux institutions théâtrales, le Théâtre national populaire et le festival d'Avignon, Jean Vilar fut aussi l'objet de discours contradictoires et d'appropriations diverses. Quelques semaines après sa disparition, Bernard Dort anticipait déjà l'héritage complexe d'un homme de théâtre jugé « trop proche et trop lointain¹ » :

Cette mort si brusque, si inattendue, [...] fige définitivement Vilar dans sa légende et dans la distance qui le séparent du théâtre tel qu'il se fait aujourd'hui. [...] Si, pour l'essentiel, le code des nouveaux usages de la représentation théâtrale établi par Vilar y demeure la règle, il s'est vidé de sa substance : il n'est plus le moyen de conquête d'un public vierge et moins encore celui de l'avènement d'un théâtre authentiquement populaire, il s'est converti en un ensemble de recettes auquel chaque administrateur ou secrétaire général emprunte à l'occasion [...]. Tout le théâtre français parle encore de sa présence, mais celle-ci est comme brouillée, insaisissable : elle est partout et nulle part².

Le théoricien soulignait la contradiction entre un Jean Vilar objet de mémoire et objet d'histoire – « mémoire » entendue, d'après Pierre Nora, comme « un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là, qui vaut moins par ce qu'il est, que par ce que l'on en fait³ ». Loin de constituer une référence aux caractéristiques stables, considérée par Laurent Fleury comme « la matrice des politiques de la culture en France depuis 1945⁴ », son œuvre polarise un ensemble de représentations constamment actualisées en fonction des enjeux du présent. La reconnaissance d'une filiation vilarienne semble ainsi inévitable pour tout

¹ Bernard Dort, « La contradiction de Jean Vilar », dans *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 29.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire, les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. VIII.

⁴ Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, 2007, p. 12.

artiste qui s'insère dans le champ du théâtre public. Elle peut relever d'une stratégie, ce qu'analyse Marion Denizot à propos de Roger Planchon⁵, d'une revendication affirmée chez Christian Schiaretti⁶, ou d'une réappropriation, pour Jean Bellorini, qui relançait à sa nomination en 2020 le journal *Bref*⁷, tout en appelant au renouveau de la création au sein d'un « théâtre national poétique⁸ ».

Si la morale de Jean Vilar et l'intégrité de son parcours constituent des références omniprésentes dans la sphère mémorielle, son œuvre reste en revanche relativement absente des études théâtrales⁹ – comme si l'éthique faisait écran à l'esthétique. L'historiographie emprunte alors deux voies contradictoires, entre survalorisation commémorative et désaffection universitaire. Jean Vilar semble tantôt convoqué comme une figure héroïque ou un martyre du théâtre populaire, tantôt méprisé pour son engagement civique, considéré comme un diminué de vocation artistique.

244 C'est ce décalage entre mémoire et histoire, de 1971 à 2021, que nous nous proposons d'étudier pour comprendre la manière dont se construit, en fonction des contextes sociaux, politiques et historiques, la « légende » de Jean Vilar. La méthode empruntée s'inscrit dans la continuité des travaux de Marion Denizot sur l'héritage historique du théâtre populaire¹⁰, qui explique ses processus d'actualisation par la

5 Marion Denizot, « Roger Planchon: héritier et/ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire? », *L'Annuaire théâtral*, 49, printemps 2011, p.33-51.

6 Bérénice Hamidi-Kim, « Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002 », *ibid.*, p. 141-149.

7 Avec *Bref, le journal mensuel du Théâtre national populaire*, chargé du lien entre le théâtre et son public, Vilar prolongeait en 1956 une pratique inaugurée par Firmin Gémier en 1924 au Théâtre de l'Odéon. La revue s'inscrivait dans un ensemble de dispositifs destinés à créer un lien stable entre le théâtre et un public populaire. Elle fut abandonnée par Roger Planchon en 1972.

8 Jean Bellorini, « Le théâtre populaire est une chimère infinie », entretien avec Fabienne Darge, *Le Monde*, 8 septembre 2021.

9 Seule une thèse monographique fut soutenue en 2014 par Louis Montillet, « Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire: contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes », Université Bordeaux III (Université Bordeaux Montaigne). Par ailleurs, moins d'une dizaine de thèses lui consacrent une partie ou un chapitre. Une thèse fut soutenue en histoire (Emmanuelle Loyer, « L'aventure du Théâtre National Populaire [1951-1972]: matériaux pour une histoire culturelle du théâtre », thèse sous la dir. de Jean-François Sirinelli, Université de Lille, 1996) et une autre en sociologie (Laurent Fleury, « Le TNP et le Centre Pompidou, deux institutions culturelles entre l'État et le public: contribution à une sociologie des politiques publiques de la culture en France après 1945 », thèse sous la dir. de Dominique Colas, Université Paris-Dauphine, 1999).

10 Bénédicte Boisson, Marion Denizot, « S'approprier l'héritage historique du théâtre populaire: étude de cas », *L'Annuaire théâtral*, 49, printemps 2011, p.9-11.

métaphore du millefeuille, représentant les formes spécifiques d'appropriation d'un héritage à chaque strate historique. L'étude des commentaires, de la bibliographie et de la gestion des archives de Jean Vilar permet d'établir une périodisation historiographique fondée sur trois moments : les commentaires épiques et lyriques à sa mort ; l'inflation commémorative parallèle au désintérêt critique des années 1970 aux années 2000 ; le renouvellement de son approche dans le cadre des réflexions menées sur l'historiographie du théâtre et la patrimonialisation de ses archives.

LE TEMPS DES COMMENTAIRES ÉPIQUES ET LYRIQUES

À l'été 1971, l'ensemble de la presse française couvre la disparition de Jean Vilar. Quelques semaines plus tard, son roman posthume et inachevé, *Chronique romanesque*, est publié chez Grasset. Des textes, comme son journal *Mémento*¹¹, sont en attente de publication et d'autres écrits, inachevés, ne verront pas le jour. Au moment de sa mort, Jean Vilar s'évertuait à rassembler ses archives pour composer un ouvrage rétrospectif, mais son ancien administrateur du TNP, Jean Rouvet, possédait encore la plupart d'entre elles. Archiviste maniaque, il avait gardé une copie, parfois l'original, de chaque document envoyé ou reçu au théâtre et les avait emportés avec lui en Belgique. Un conflit autour de leur propriété avait d'ailleurs éclaté entre Jean Vilar et lui :

Jean Vilar, ces « petites archives » dont vous ne faites que vous préoccuper sont miennes à un point que vous ne sauriez imaginer, et pour des raisons que je veux bien encore préciser ici, mais pour la dernière fois. Miennes, même si elles ont été en partie collées par une collaboratrice, avec la colle du TNP et sur son papier. [...] Mais compte tenu de nos « combats », des tracasseries qui m'avaient été faites personnellement [...], j'ai jugé bon de me munir d'éléments de riposte¹².

Les deux hommes partageaient une vision judiciaire des archives, censées défendre celui qui les possède. Le conflit tenait également à leur statut juridique ambigu, le TNP n'ayant obtenu le statut d'établissement public qu'en 1968, soit cinq ans après le départ de Jean Vilar. Sous sa direction, son régime était celui d'une concession accordée à titre personnel et ses archives furent initialement considérées comme « privées¹³ » par les

¹¹ Jean Vilar, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981.

¹² Violaine Vielmas, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2023, p. 350-351.

¹³ Les archives privées désignent « les documents produits ou reçus par des individus, des associations, des entreprises, des partis politiques et par tout autre institution privée ou organisme non public » (*Dictionnaire de terminologie archivistique*, établi

Archives nationales. Cette contradiction entre mission nationale et gestion privée se prolongea dans le traitement de la mémoire de cette institution. Sans sources ni archives fiables, son histoire fut d'abord celle des témoins, qui la coloraient de leurs attentes et de leur subjectivité. Elle commença par s'écrire avec l'encre de la nostalgie pour la fin d'un temps : celui des animateurs, balayé par celui des créateurs.

Les premiers articles qui lui furent consacrés au début de sa direction se caractérisaient déjà par la métaphore religieuse d'un nouveau « pape » d'Avignon ou l'image du médiateur entre les lieux (Paris et Avignon), les théâtres (des petites salles confidentielles à la Cour d'honneur) et les héritages (entre le « Cartel » et Firmin Gémier). La « Bataille de Chaillot¹⁴ », mobilisant le registre épique, fit couler beaucoup d'encre dans les journaux, dont certains prophétisaient la destitution du directeur¹⁵ quand d'autres dépeignaient le « malaise » régnant au TNP¹⁶. Vingt ans

246 plus tard, la nécrologie de Jean Vilar repose sur les mêmes procédés, la calomnie en moins : ce dernier y est qualifié de « Juste¹⁷ », de dieu du théâtre¹⁸, de

par la Direction des Archives nationales de France, 2002). Cette qualification paraît d'autant plus surprenante que les fonds d'archives d'autres théâtres nationaux parisiens – Comédie-Française exceptée – bénéficiaient du statut d'archives publiques aux Archives nationales de France. Ce n'est qu'en 2011 que le statut juridique du fonds fut modifié en « archives publiques ».

¹⁴ Ce fut le nom donné aux conflits qui opposèrent Jean Vilar et certaines personnalités médiatiques et politiques, lors des premières années de direction du TNP, de 1951 à 1954. Elle commença par l'accusation de crypto-communisme du sénateur Jacques Debû-Bridel, qui demandait un abattement de la subvention du TNP (*Jean Vilar, une biographie épistolaire*, *op. cit.*, p. 129-134).

¹⁵ Une campagne de presse éclata dans *Paris-Presse*, *L'intransigeant* en 1952, laissant entendre que le président Pinay pourrait licencier Vilar et fermer Chaillot du fait de ses accointances politiques. Jeanne Laurent fut amenée à y prendre publiquement la défense de Vilar dans l'article « Non, Jean Vilar n'est pas communiste », le 22 février 1952 – ce qui n'empêcha pas le journal de poursuivre sur ce thème. Dans *Le Figaro* du 13 mai 1952, François Mauriac publie un papier sur Jean Vilar intitulé « Un homme grisé ».

¹⁶ « Malaise au TNP » est le titre d'une « enquête » publiée dans le journal *Combat* par Jean Carlier. Pendant cinq jours, du 17 au 22 novembre 1952, Vilar et son équipe font l'objet d'une attaque après l'éviction de Jeanne Laurent du gouvernement. Le journaliste décrit l'inquiétude qui régnerait dans un théâtre dont le directeur « s'embourgeoise ». Jean Vilar y répond par la conférence de presse « Le théâtre et la soupe » (Jean Vilar, *Le Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 148-172).

¹⁷ Le 30 mai 1971, jour de l'inhumation de Jean Vilar, Bertrand Poirot-Delpech publie un article dans *Le Monde* intitulé « Le Juste ». Sur sa nécrologie, voir Rodolphe Fouano, « À chacun son Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, 112, Avignon, Association Jean Vilar, mars 2012, p. 5-23.

¹⁸ Le 30 mai 1971, *La Croix* publia l'article « Jean Vilar vint... et le théâtre fut » (*ibid.*, p. 13).

mystique¹⁹ ou de « dernier grand animateur de ce temps-ci [...], le dernier qui ait eu en lui assez de magnétisme pour galvaniser les masses, susciter la ferveur, provoquer le peuple et éveiller les dévouements²⁰. »

La plupart des journaux occultent la politisation de sa direction à partir de la guerre d'Algérie. Les comptes rendus de spectacles accordaient déjà peu de place aux implications politiques du répertoire²¹. Les nécrologies reprennent également un même élément de récit : c'est le festival de 1968 qui aurait tué Vilar en provoquant son premier infarctus²². L'événement s'y trouve réduit à la confrontation d'un homme seul face à une foule incarnant le surgissement brutal d'une génération théâtrale. Les photographies d'un Vilar fatigué, aux prises avec de jeunes contestataires, amplifient visuellement ce drame simplifié d'un artiste devenu anachronique, parce qu'il n'avait pas pris part aux assises de Villeurbanne, première étape de la professionnalisation des acteurs du théâtre public, et qu'il était le symbole d'une vision unanimiste et œcuménique de la culture, du fait de ses rapports avec André Malraux.

Les jeunes metteurs en scène à la tête d'institutions publiques revendiquaient, au contraire, une plus grande liberté artistique : la démocratisation de la culture, jugée trop normative, se voyait contestée pour son engagement politique trop faible. Ils se positionnaient dans le champ théâtral aussi en tant qu'intellectuels. Des critiques, de gauche, leur reprochaient d'avoir oublié les missions civiques du théâtre populaire ; de jeunes artistes, plus à gauche, condamnaient en retour leur unanimisme, jugé naïf et mou. La querelle se déploya dans les pages de journaux nationaux, comme *Le Monde*, qui se fit l'écho de ces batailles. Lorsqu'en 1972 le TNP fut transféré à Villeurbanne et qu'il changea de statut, le chroniqueur Bertrand Poirot-Delpech vitupéra : « Cette année restera une date de l'histoire du théâtre populaire : celle de sa mort. Car c'est bien cette année que s'est définitivement évanoui, un an après la disparition de son héros, Jean Vilar, le vieux rêve du Front Populaire et de la Résistance²³. » Patrice Chéreau, jeune metteur en scène prodige, répliqua par article interposé :

Tout le monde sait – sauf vous, semble-t-il – que l'expérience de Vilar ne peut plus être répétée. Tout le monde sait qu'au rêve humaniste de l'après-guerre a succédé un autre

¹⁹ L'édition du 30 mai 1971 de *France-Soir* dresse le portrait d'un Jean Vilar « passionné de son art jusqu'au mysticisme [...], un homme pour qui le théâtre était une foi et les spectateurs, des fidèles » (*ibid.*, p. 14).

²⁰ Ce sont les mots de Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro* du 29 mai 1971 (*ibid.*, p. 9).

²¹ Didier Plassard, « « Réjouir l'homme est une tâche douloureuse ». Le TNP de Jean Vilar et la presse (1951-1963) », *Revue d'histoire du théâtre*, 198, juin 1998, p. 101-128.

²² Rodolphe Fouano, « À chacun son Vilar », art. cit.

²³ Bertrand Poirot-Delpech dans *Le Monde* du 27 mai 1972.

temps, une autre époque et que sur les balbutiements et les tentatives des années 1960 est passé 1968 : alors, s'est ouverte une période radicalement différente, dont certains entrevoient avec peine ce qu'elle sera, mais dont tous savent que l'exercice du théâtre – entre autres – y sera radicalement changé, comme y seront différentes les mœurs, la vie, la politique²⁴.

Il n'est pas seulement question de théâtre, d'un sigle ou de Vilar. Les discours sur la crise du théâtre²⁵, Pascale Goetschel l'a montré, dépassent rapidement le cadre artistique. Ils constituent un véritable lieu commun, avec son lot d'expressions récurrentes comme les métaphores médicales des symptômes, des remèdes, ou de l'agonie. La joute verbale, la phrase qui fait mouche et la polémique permettent d'acquérir et de défendre une place dans le champ théâtral ou politique. Enfin, l'argumentaire sort rapidement du domaine

248 du théâtre pour passer au crible l'évolution sociale tout entière. Ainsi, les commentaires sur le « tournant²⁶ » de 1968 relèvent avant tout d'une critique sociale.

Présenter Jean Vilar comme la victime de cette crise a contribué à renforcer l'image d'un artiste qui se définirait surtout par son projet civique et à simplifier son parcours, en lui ôtant toute épaisseur historique. Les contradictions et les évolutions de sa carrière furent ainsi écartées au profit de la lisibilité d'une trajectoire érigée en symbole moral. Au cours des décennies suivantes, l'écart se creusa entre les différentes sphères, mémorielles et universitaires, mobilisant la figure de Jean Vilar.

JEAN VILAR, ENTRE RÉCUPÉRATION ET DÉSAFFECTION

DU CÔTÉ DES ARCHIVES

Observer la vie d'un fonds et historiquer les publications qui en proviennent permet de comprendre comment celles-ci influencent en retour la réception d'un parcours. Les archives de Jean Vilar furent assemblées à Avignon, dans un lieu de recherche et de mémoire, inauguré en 1977 par la signature d'une convention tripartite entre la municipalité, qui fournit les locaux, l'Association Jean Vilar, propriétaire du fonds, et la BnF, chargée la valorisation et de la mise à disposition des archives. Les préconisations

²⁴ Patrice Chéreau dans l'article « Comment faire du théâtre populaire en 1972? », *Le Monde*, 20 juillet 1972.

²⁵ Pascale Goetschel, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires, France, xviii^e-xx^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.

²⁶ Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale, tome III, 1968, le tournant*, Arles, Actes Sud, 2005.

en matière de traitement des collections théâtrales se fondent généralement sur une approche thématique ou typologique, mais la conservatrice Marie-Claude Billard, en charge du reclassement du fonds entre 2006 et 2010, respecta le classement chronologique voulu par les premiers administrateurs²⁷. Voici les sections retenues pour l'inventaire :

1. Éléments de biographie
2. Premières œuvres
3. Premières expériences théâtrales
4. Lancement d'une carrière
5. Festival d'Avignon
6. Direction du TNP
7. Festival d'Avignon
8. Autres réalisations

Raconter une vie grâce à ses traces et périodiser les étapes d'un parcours relèvent de la reconstruction biographique. L'histoire esquissée par ce classement est presque téléologique, de la vocation théâtrale à la consécration. Les rôles joués et les mises en scène créées apparaissent dans les sous-catégories. C'est donc l'homme public, plus que l'artiste, qui semble mis en avant.

Ses archives furent également l'objet d'affrontements. Melly Puaux, secrétaire du festival d'Avignon et proche de Jean Vilar, prit en charge la constitution du fonds à sa mort. Plusieurs notes manuscrites témoignent d'un travail méticuleux d'inventaire et de collecte. À la suite de son décès, en 2021, trois cartons de documents autographes de Vilar furent récupérés dans son appartement. Ils contenaient, entre autres, ses journaux intimes de jeunesse, ses journaux de formation, des agendas, de la correspondance et divers feuillets liés à son activité théâtrale. Leur mise à l'écart peut résulter de la volonté de ses proches ou d'une gestion, plus arbitraire que scientifique, fondée sur le retrait de documents jugés dissonants avec la mémoire à construire. On y trouve notamment plusieurs échanges de lettres dans lesquelles Jean Vilar s'oppose à des collaborateurs proches. Y apparaissent la dispute avec Jean Rouvet à propos des archives, un échange polémique avec Jean-Louis Barrault quant au débauchage d'une actrice et d'une secrétaire du TNP, un projet de lettre autoritaire à Georges Wilson sur les conditions de sa succession ou un échange froid avec Gérard Philipe, à propos du ton rude employé par Vilar dans une note de service. Le retrait du fonds de toute trace agonistique avec ses

²⁷ Marie-Claude Billard, « Deux inventaires pour le fonds Jean Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, 111, p. 62-64.

pairs prolonge la mémoire consensuelle d'un Jean Vilar combatif contre les adversaires du théâtre populaire et solidaire avec ses adjoints.

Par ailleurs, le retour de la gauche au pouvoir en 1981 donna à l'anniversaire de la mort de Jean Vilar une résonance politique mémorielle qui favorisa une efflorescence éditoriale de ses œuvres et de témoignages biographiques. Deux mois après son élection, François Mitterrand se rendit le 10 juillet à Avignon, accompagné de Jack Lang et de cinq autres ministres : pour la première fois, depuis sa création, un président de la République se déplaçait au festival. Cette édition célébrait les dix ans de la disparition de son fondateur par une exposition qu'il inaugura. Furent également publiés le journal *Mémento*²⁸, puis des anthologies et des biographies²⁹. Dans leur avant-propos, les auteurs commencent systématiquement par rendre hommage, à la première personne, à l'homme de théâtre. La démarche y est généralement moins historique que mémorielle, fondée sur une dialectique du souvenir et de l'archive.

250

DU CÔTÉ DES ÉTUDES THÉÂTRALES

Peu de publications, en revanche, au sein des études littéraires et théâtrales. Plusieurs raisons expliquent cette désaffection universitaire.

L'autonomisation des études théâtrales par rapport aux départements de littérature, au cours des décennies 1960-1970, favorisa l'importance des brechtiens et d'une sémiologie marxisée en leur sein³⁰. Parmi les enseignants-chercheurs, certains occupaient parfois des fonctions de conseillers auprès de metteurs en scène ou au sein du ministère de la Culture, comme Bernard Dort ou Robert Abirached, consacrant ainsi de façon symbolique et matérielle les créateurs. Jean Vilar, qui avait alors cessé de mettre en scène et qui considérait cette activité sous l'angle de la régie plus que la création, ne constituait pas un objet d'étude novateur. Parallèlement, des revues d'études comme *Travail théâtral* s'orientaient vers des modèles révélant la force créative et politique d'un théâtre, souvent « hors les murs », qui subvertissait les circuits officiels de distribution

²⁸ J. Vilar, *Mémento*, *op. cit.*

²⁹ Alfred Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987; Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991; Alfred Simon, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991; *Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par Melly Puaux, Frédérique Debril et Paul Puaux, Avignon, Association Jean Vilar, 1991; Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995; Jacques Lorcey, *Notre Jean Vilar*, Paris, Séguier, 2001; *Honneur à Vilar*, textes et témoignages réunis par Melly Puaux et Olivier Barrot, Arles, Actes Sud, 2001.

³⁰ Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (xix^e-xx^e siècles)*, Rennes, PUR, 2019, p. 7-24.

et se fondait sur la construction de formes sociales alternatives – pratiques, elles aussi, éloignées de celles de Jean Vilar.

Par ailleurs, la figure du directeur de théâtre fut longtemps frappée d'un faible intérêt scientifique. Assimilé à cette fonction, Jean Vilar n'échappait pas au constat mis en évidence par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon³¹. Il n'avait pas non plus signé la déclaration de Villeurbanne du 28 mai 1968, qui affirmait le pouvoir des créateurs face aux administrateurs et dénonçait l'échec des politiques de démocratisation en pointant l'existence d'un « non-public³² ». Au cours des années 1970, une conception plus technocratique des politiques de la culture se développait, éloignée de l'idéal de démocratisation et fondée sur la résolution de « problèmes » ou la prise en compte des spécificités culturelles des minorités. Cet idéal était rapidement tombé sous le coup du constat sociologique de la reproduction sociale des pratiques culturelles. La double naissance, concomitante en France, d'une administration et de la sociologie de la culture, peut expliquer pour Laurent Fleury³³ que leurs discours se soient mutuellement renforcés. L'analyse sociologique des obstacles à la démocratisation, malgré l'intervention de l'État, a nourri un propos plus idéologique que scientifique d'invalidation du projet et justifié son abandon politique.

Or, si l'on admet l'idée d'un clivage indépassable entre création et démocratisation de la culture, l'œuvre de Vilar se définit comme une utopie peu porteuse de modernité dans une société qui ne réunirait plus les conditions sociales, culturelles et esthétiques favorables à la réalisation du théâtre populaire.

RÉÉVALUER L'ŒUVRE DE JEAN VILAR

Il ne s'agit pas de déclarer que Vilar commencerait enfin à être reconnu à sa juste valeur mais plutôt d'observer les conditions pratiques, épistémologiques et artistiques à l'origine de la réévaluation de son parcours.

Le début des années 2000 voit, en France, la convergence des études génétiques et théâtrales. L'ouvrage collectif *Genèses théâtrales*³⁴, publié en 2010, en retrace l'histoire et scelle la mise en œuvre d'une communauté scientifique face à de nouveaux chantiers,

³¹ Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, *Directeurs de théâtre, xix^e-xx^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

³² Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », dans Geneviève Poujol (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 129-142.

³³ L. Fleury, *Le TNP de Jean Vilar*, op. cit., p. 13-16.

³⁴ Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions, 2010.

parmi lesquels la patrimonialisation du théâtre, en tant que processus créatif et institution. Marion Denizot³⁵ observe par ailleurs que la superposition des fonctions créatives, managériales et institutionnelles des directeurs de théâtres publics avait longtemps compliqué la distinction des documents produits par ces activités. Pour lutter contre la déshérence ou la personnalisation des fonds, l'enquête *Mémoire des lieux de théâtre* aboutit à la circulaire de décembre 1999, qui commença de nouvelles pratiques de collecte et de conservation des archives des institutions publiques.

C'est dans ce contexte épistémologique que s'inscrivit, à l'occasion du centenaire de Jean Vilar en 2012, un colloque pluridisciplinaire qui se chargea de réexaminer le parcours de l'homme et la destinée de son œuvre. La publication de textes inédits présageait de nombreux chantiers littéraires, historiques, archivistiques, patrimoniaux et techniques.

252 Lorsque Jean Bellorini prit la direction du TNP de Villeurbanne en 2020, son cahier des charges commandait la célébration du centenaire du théâtre, fondé le 11 novembre 1920 par Firmin Gémier. Mais confinements et couvre-feux repoussèrent l'événement. L'année suivante fut alors celle des 101 ans du TNP et du cinquantenaire de la mort de Jean Vilar : ces deux anniversaires, télescopés, renforcèrent de fait l'assimilation de celui-ci, au détriment de Firmin Gémier, à l'institution. D'autres commémorations jalonnèrent cette année : une exposition photographique³⁶, à Avignon, nous plongeait dans l'intimité d'une troupe en répétitions informelles, en goguette et en espadrilles ; une autre³⁷ présentait les notes de service placardées par Vilar dans les couloirs du théâtre, tout en diffusant des archives sonores ; une lecture performée des archives du jeune Vilar fut présentée par des comédiens et des étudiants, dans le cadre du séminaire- atelier « Après la scène³⁸ » de la Sorbonne Nouvelle ; Jean Bellorini créa *Et d'autres que moi continueront peut-être mes songes*, le spectacle-clôture du Centenaire avec la troupe éphémère.

Ces différentes approches mémorielles, artistiques et universitaires reposent sur un même geste : celui d'un retour aux archives « en sommeil³⁹ » afin d'élargir et

³⁵ Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, 13-14, 2014, p. 88-101.

³⁶ *Côté jardin, Jean Vilar et Avignon*, promenade photographique au jardin des Doms, à Avignon, créée par la Maison Jean Vilar en 2021.

³⁷ *Ce soir, oui tous les soirs. Jean Vilar – Notes de service, TNP 1951-1963*, créée par la Maison Jean-Vilar en 2021.

³⁸ *Transmettre la passion, l'archive à voix haute – Jean Vilar*, lecture-performance sous la direction d'Aurélie Mouton-Rezzouk, Julia Gros de Gasquet et Catherine Treilhou-Balaudé.

³⁹ J'emprunte cette expression à Marion Denizot dans « L'histoire du théâtre au prisme de

de renouveler les sources permettant de mettre en récit une période de l'histoire du théâtre. Agendas, enregistrements sonores, archives épistolaires ou carnets de travail permettent de renouer avec la dimension collaborative du théâtre et d'affranchir le récit mémoriel d'une tendance à la personnalisation et à la prédestination.

Plus généralement, ce geste est aussi celui de l'historiographie théâtrale contemporaine engagée dans un processus de disciplinarisation, sous l'influence de l'histoire et des études culturelles. L'opération historiographique⁴⁰ s'étend du stade de l'archive et du témoignage à celui de l'écriture, en passant par la compréhension, l'explication et l'interprétation des phénomènes historiques. Observer la gestion des archives de Jean Vilar et les discours portés sur son œuvre renseigne autant sur les préoccupations d'une époque que sur leur objet. Du « héros » au « ringard », des louanges au silence, tout un nuancier se déploie qui montre que le rapport à une idée du théâtre populaire imprègne les discours sur le théâtre et ne cesse de s'actualiser.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2005.
- BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion, « S'approprier l'héritage historique du théâtre populaire : étude de cas », *L'Annuaire théâtral*, 49, printemps 2011, p. 9-11.
- BRUN, Catherine, GUERIN, Jeanyves, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2019, p. 7-24.
- DENIZOT, Marion, « Roger Planchon : héritier et/ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ? », *L'Annuaire théâtral*, 49, printemps 2011, p. 33-51.
- , « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », dans *Écrire l'histoire*, 13-14, CNRS éditions, 2014, p. 88-101.
- DORT, Bernard, « La contradiction de Jean Vilar », dans *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- FLEURY, Laurent, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, 2007.
- GOETSCHEL, Pascale, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires, France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.
- , YON, Jean-Claude, *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- GRESILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, BUDOR, Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions, 2010.

⁴⁰ l'oubli », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 270, 2016, p. 9.

HAMIDI-KIM, Bérénice, « Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002 », *L'Annuaire théâtral*, 49, printemps 2011, p. 141-149.

LOYER, Emmanuelle, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, Paris, PUF, 1997.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Les Études théâtrales : objet ou discipline*, Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions, Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006.

NORA, Pierre, *Entre mémoire et histoire, les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984.

PLASSARD, Didier, « “Réjouir l’homme est une tâche douloureuse”. Le TNP de Jean Vilar et la presse (1951-1963) », *Revue d’histoire du théâtre*, 198, juin 1998, p. 101-128.

RAUCH, Marie-Ange, « La déclaration de Villeurbanne », dans Geneviève Poujol (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 129-142.

254 TEPHANY, Jacques (dir.), *Jean Vilar*, Paris, Éditions de l’Herne, coll. « Cahiers de L’Herne », 1995.

VIELMAS, Violaine, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2023.

VILAR, Jean, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981.

—, *Le Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975.

WEHLE, Philippa, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Arles, Actes Sud, 1981.

NOTICE

Violaine Vielmas est agrégée de lettres modernes et docteure de littérature française. Sa thèse, « Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar : édition, étude et commentaire », croise la génétique, les écrits de soi et l’histoire du théâtre pour étudier la dimension littéraire et autobiographique de l’œuvre de l’artiste. Dans le cadre de ses recherches sur les archives et les manuscrits inédits de l’homme de théâtre, elle a publié l’ouvrage *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, 2023 ainsi que l’article « Les mises en scène de soi dans la correspondance et le journal de Jean Vilar », *Cahiers Théâtre/Archives*, n° 1, « Jean Vilar, l’écriture et la mémoire », Société d’histoire du théâtre, 2021.

RÉSUMÉ

Dès ses premières années de direction au Théâtre national populaire, Jean Vilar fait l’objet d’appropriations diverses et contradictoires. À sa mort, l’historiographie emprunte deux voies opposées, entre commémoration nostalgique et désintérêt

scientifique pour un sujet d'étude jugé peu porteur de modernité au sein des études théâtrales. Ce décalage et son évolution, de 1971 à 2021, témoigne de la manière dont se construit, en fonction du contexte social, politique et historique, une mythologie du théâtre populaire. L'étude des commentaires, de la bibliographie et de la gestion des archives de Jean Vilar nous permet d'établir une périodisation historiographique fondée sur trois moments successifs : les commentaires épiques et lyriques, l'inflation commémorative parallèle au désintérêt critique des années 1970 aux années 2000 et le renouvellement de son approche dans le cadre des réflexions menées sur l'historiographie du théâtre et la patrimonialisation des archives.

MOTS-CLÉS

Théâtre national populaire, Jean Vilar, historiographie, histoire, mémoire, archives, études génétiques, patrimoine, études théâtrales

255

ABSTRACT

As soon as Jean Vilar was appointed to manage the Théâtre National Populaire, he got the target of contradictory appropriations. When he died, in 1971, the historiography about his career was separated in two different ways: the nostalgic commemoration and the lack of scientific interest for a subject that seemed old-fashioned. This gap and his evolution between 1971 and 2021 reveal the fabric of a mythology of the popular theater according to the social, political and historical context. If we study the bibliography, the history and Jean Vilar's archives, we can notice three historiographical periods related to his memory: the epic and effusive moment when he died, the inflation of commemorations opposed to the critic disinterest between 1970s to 2000s and the recent renewal of his scientific approach thanks to development of literary and drama genetics and questions about theatrical heritage.

KEYWORDS

Théâtre national populaire, Jean Vilar, historiography, history, collective memory, archives, genetic studies, heritage, dramatic studies

EN FINIR AVEC L'HÉROÏSATION DES METTEURS EN SCÈNE ? QUELQUES RÉFLEXIONS À PARTIR DU CAS DE JEAN DASTÉ

Alice Folco

Université Grenoble Alpes

257

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Jean Dasté (1904-1994) est un cas intéressant à étudier pour réfléchir aux ambivalences générées par l'héroïsation de certaines figures dans l'histoire de la mise en scène française. Dans le milieu académique, on peut supposer que tout le monde est *a priori* capable de situer ce disciple de Jacques Copeau, qui participa à l'aventure bourguignonne des « Copiaus », et épousa Marie-Hélène, la fille du « patron », puis rejoignit les Comédiens-Routiers de Chancerel, joua dans les principaux films de Jean Vigo, avant de fonder, après-guerre, la Comédie de Saint-Étienne. Les plus avertis, ceux qui sont familiers avec la bibliographie de l'histoire de la décentralisation, savent peut-être que Jean Dasté a tenté de fonder le premier Centre dramatique national français, à Grenoble, en 1945, mais que, malgré l'appui de Jeanne Laurent, la municipalité lui refusa toute subvention, si bien que sa troupe partit s'installer sous les cieux plus accueillants de Saint-Étienne. Mais, si l'on creuse un peu, à moins d'être stéphanois, il n'est pas évident que l'on puisse en dire bien plus, et notamment relativement à ses orientations esthétiques en matière de mise en scène – excepté peut-être qu'il réussit, en 1956, à obtenir les droits pour créer en France *Le Cercle de craie caucasien* – et que les tenants parisiens du brechtisme ne furent pas forcément convaincus par ses partis pris.

Jean Dasté est donc loin d'avoir disparu du paysage, à l'instar d'autres praticiens de son époque, mais il a une notoriété moindre que d'autres figures de metteurs en scène du xx^e siècle, et pour situer son action sur le plan national, on aurait, d'une certaine manière, tendance à passer par les grands repères que sont Copeau et Brecht. Si l'on raisonne en termes de pure volumétrie empirique, en considérant les ouvrages relativement faciles d'accès aujourd'hui en bibliothèque ou en librairie, on voit que cet homme de théâtre est de ceux à qui l'on a consacré quelques livres, mais assez peu d'ouvrages universitaires dont il serait le sujet principal. Un certain nombre de récits personnels et témoignages, de recueils de textes et entretiens, bien qu'épuisés, sont encore relativement faciles d'accès, en bibliothèque ou dans les librairies d'occasion¹,

¹ Ito Josué, *La Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté: public*, Saint-Étienne, Imbert, 1957; Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977; Jean Dasté, *Jean Dasté, qui*

et les Presses de l'Université Jean-Monnet ont édité, en 2004 puis en 2009, une anthologie intitulée *Pour que vive le théâtre*. Mais le fondateur de la Comédie de Saint-Étienne n'est pas devenu une figure de tout premier plan, à l'image de certains de ses contemporains, comme Jean Vilar ou même Jean-Louis Barrault auxquels ont été consacrés de nombreux livres et articles académiques. Dans les sommes de Denis Gontard et Pascale Goetschel sur la décentralisation théâtrale en France, qui sont des histoires éminemment politiques, on trouve des pages très complètes et détaillées sur son action²; mais dans les histoires générales du théâtre, centrées sur les enjeux artistiques et esthétiques, il est de ceux qui apparaissent encore dans les index, souvent pour une mention incidente – dans des énumérations venant exemplifier une idée générale – ou de ceux qui peuvent avoir les honneurs d'un paragraphe, mais guère plus.

Cette présence en demi-teinte fait de la figure de Dasté un cas intéressant pour

258 réfléchir, sur le plan narratif et mémoriel, aux hiérarchies implicites à l'œuvre dans l'histoire de la mise en scène du xx^e siècle, telle qu'elle a pu se construire dans et en dehors des universités. Si l'on file la métaphore de l'héroïsation, Dasté permet en effet d'interroger la question de la fabrique des « demi-dieux », qu'on trouve dans toute mythologie, mais aussi, plus généralement, ce qui fait la qualité des figures démiurgiques qui gagnent un droit à la survie dans la mémoire collective d'une communauté.

LE PERSONNAGE PRINCIPAL DU RÉCIT THÉÂTRAL

Pour qui voudrait, aujourd'hui, se documenter précisément sur l'esthétique des mises en scène de Jean Dasté et sur les modes du travail théâtral pratiqués à la Comédie de Saint-Étienne, une fois mis de côté les ouvrages d'histoire politique et culturelle susmentionnés, la récolte s'avère assez ambiguë : on dispose d'une matière textuelle relativement abondante, mais peu récente, et souvent traitée sous un angle sélectif, voire affectif. Sur Dasté lui-même, on trouve essentiellement deux livres. L'un, déjà ancien, du critique Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté*, paru en 1953, à un moment où la Comédie de Saint-Étienne n'en était encore qu'à ses débuts. L'autre est un ouvrage de 2015, très bien documenté et accompagné d'une iconographie remarquable, qui s'intitule *Jean Dasté : un homme de théâtre dans le siècle*, et qui a été écrit par un professeur de médecine et amateur de théâtre, Hugues Rousset. Ce dernier prend la précaution

² *êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987 ; Jean Dasté, *Le Théâtre et le risque*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1992, rééd. 1993.

² Denis Gontard, *La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973 ; Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, PUF, 2004.

liminaire de dire de son livre qu'« il ne s'agit pas vraiment d'une biographie [...] mais d'un exercice d'admiration, pour que dans l'histoire du théâtre et de notre ville, ce commentaire explicatif puisse servir le message d'un théâtre généreux, exigeant, et rassembleur³ ». Et Hugues Rousset d'ajouter que « la mémoire étant sélective », il ne parlera pas de cinéma en dehors de l'amitié fondatrice avec Jean Vigo, et que « la mémoire étant affective », il a privilégié « certains moments sans autres raisons que personnelles », choisissant ainsi une allure, par « sauts et gambades »⁴, qui ne prétend pas à l'exhaustivité.

Si l'on regarde maintenant du côté des ouvrages consacrés au Centre dramatique national de la Comédie de Saint-Étienne, on trouve d'une part des inventaires d'archives publiques publiés⁵, et de l'autre les publications éditées par le CDN lui-même : *Quarante ans de théâtre* (1987) et *Vues de scènes* (1995)⁶. Dans les introductions de ces deux ouvrages, on lit une histoire pour ainsi dire « allégée » : les éléments factuels et chronologiques sont exacts, mais rien n'est sourcé, et les questions conflictuelles sont absentes ou éludées. Le ton adopté est celui du compagnonnage amical, tant et si bien que Raymonde Temkine finit par dire « Daniel » lorsqu'elle évoque le successeur de Dasté, Daniel Benoin⁷. Comme c'est souvent le cas dans les ouvrages produits par les institutions théâtrales, ce sont deux albums qui fonctionnent sur le mode anthologique : des introductions synthétiques précèdent une abondante sélection d'images essentiellement photographiques, complétées éventuellement d'extraits de critiques, et de tableaux annuels reprenant les créations, sous forme de listes. En exergue de *Quarante ans de théâtre*, on trouve cette phrase tout à fait explicite, inscrite en italiques sur une double page noire :

-
- 3 Hugues Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, Saint-Barthélémy-Lestra, Actes graphiques, 2015, p. 13-14.
- 4 *Ibid.*, p. 14.
- 5 Archives départementales de la Loire, *Comédie de Saint-Étienne. Répertoire numérique des sous-séries 8ETP (fonds de la Comédie de Saint-Étienne) et 126J (fonds Jean-Dasté)*, Denys Barau et Solange Bidou (dir.), Saint-Étienne, Conseil général de la Loire, 2008. On peut aussi ajouter un texte de Denys Barau, « Présentation des archives de la Comédie de Saint-Étienne », dans *Quelles mémoires pour le théâtre ?* Denys Barau (dir.), Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- 6 *Vues de scène : 1975-1995, vingt ans de théâtre à la Comédie de Saint-Étienne avec Daniel Benoin*, photographies d'Yves Guibeaud, texte de Raymonde Temkine, Chambéry, Éditions Comp'act, 1995.
- 7 *Ibid.*, p. 6. On notera que Serge Gaubert, quant à lui, est crédité comme « adaptateur » sur un certain nombre de spectacles de Daniel Benoin à la fin des années 1970.

Des photos, des courbes, des bilans, des témoignages, il y en aurait tant que si on voulait tout réunir on s'y perdrat. Alors, choisir quelques informations, quelques moments, quelques témoignages ; et les proposer sans commentaires, en pointillé, pour laisser le lecteur maître de son choix et de ses rêveries⁸.

Dans l'ensemble de ces ouvrages, on constate une tendance à héroïser la figure de Dasté : l'emploi d'un registre explicitement laudatif met en avant des valeurs comme le charisme, le courage, le dévouement, le désintéressement, etc. Mais ce qui interroge est moins cette mise en valeur des qualités de Jean Dasté, assumée comme telle, que les effets indirects générés par la focalisation de ces récits sur un personnage unique. Dans la structure narrative de ces textes, il n'y a, en effet, qu'un seul personnage principal, entouré par une foule de personnages secondaires faisant fonction d'adjoints, très souvent anonymisés. Dans l'ouvrage de Paul-Louis Mignon – comme dans les souvenirs de Dasté lui-même, d'ailleurs – le sujet de quasiment toutes les phrases, c'est « Jean Dasté » :

À considérer Jean Dasté, l'essentiel est de toujours associer à la vision du comédien celle de l'animateur de compagnie soucieux d'un accord profond avec le public : par leur humanité et leur style, elles définissent un art et une éthique. Elles affirment l'originalité de sa personnalité dans le théâtre français d'aujourd'hui. Le travail du metteur en scène s'ordonne à partir de là⁹.

Tout l'enjeu du livre est ainsi d'arriver à expliciter la « démarche personnelle de Jean Dasté », comme dans le chapitre intitulé « La répétition », dans lequel le critique propose une description assez précise du type de travail mené à la Comédie de Saint-Étienne :

Au cours des répétitions, Jean Dasté travaille d'homme à homme. [...] Jean Dasté, qui a étudié la sculpture, estime qu'à l'image de cet art, la mise en scène doit prendre forme progressivement. Il procède par approches successives et pratique la lecture à la table pour familiariser l'interprète avec le personnage, sans autre souci. Ils monteront ensuite sur la scène, mais ils reviendront souvent à la table de lecture¹⁰.

⁸ *Quarante ans de théâtre, Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national, Saint-Étienne, Comédie de Saint-Étienne, 1987, p. 27.*

⁹ Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1953, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

Dans l'ensemble des textes que nous avons parcourus, on déroule une histoire dans laquelle la troupe existe, mais comme un collectif anonyme, une sorte de chœur indispensable d'où s'échappent par moments quelques figurants qui accèdent, pour quelques lignes seulement, aux honneurs du nom propre, avant de repartir dans la toile de fond – la troupe par exemple est le titre d'un chapitre, chez Rousset, mais qui ne comporte que six pages d'images, sans noms ni discours¹¹. Serge Gaubert, qui fut professeur de littérature à l'université Lyon II, et qui est l'un des rares universitaires sollicités dans les ouvrages rétrospectifs produits par la Comédie de Saint-Étienne, explique qu'il est « [s]ignificatif déjà que la succession des hommes amenés à diriger la Comédie corresponde à des cassures remarquables dans l'histoire du théâtre et même, plus largement, dans l'histoire des idées¹² ». Et d'ajouter :

Cela impose, au-delà de tout souci protocolaire, de commencer par parler de ces hommes que leur talent, les circonstances, et la législation même (c'est à titre personnel, « *intuitu personae* », que le Directeur reçoit mission et subvention du ministère) ont conduit à infléchir – selon leurs conceptions – l'activité du centre¹³.

Il serait absurde de nier le rôle prépondérant joué par certaines personnalités charismatiques dans l'histoire de la décentralisation, mais pour les raisons tant médiatiques que juridiques signalées par Serge Gaubert, on peut se demander si sur le plan purement « narratif », cette tendance au nominalisme, dans les sources disponibles, ne finit pas par créer des biais de compréhension. La focalisation sur le metteur en scène, lorsqu'on l'applique à un processus artistique foncièrement collectif, conduit en effet à une forme de minoration des acteurs et actrices au détriment d'une figure auctoriale unique, mais aussi, et plus insidieusement, à l'invisibilisation des équipes dites « techniques ». Or, dans notre cas précis, cela pose particulièrement problème, parce que, lors de la première vague de décentralisation, dans les années 1950 et 1960, un « centre dramatique » ne désignait pas une institution établie dans une salle de spectacle fixe et dirigée par un metteur en scène et programmateur, mais bien une petite troupe, une communauté de comédiens, foncièrement itinérante, très restreinte et où la polyvalence était nécessairement de mise. Si l'on essaye, par exemple, de comprendre

¹¹ « La troupe », dans H. Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, op. cit., p. 237-242.

¹² Serge Gaubert, « “Le fil du temps”: L'histoire de ces quarante années du Centre Dramatique de Saint-Étienne serait un extraordinaire champ d'observation pour qui voudrait étudier l'évolution du théâtre français depuis 1945 » (*Quarante ans de théâtre*, op. cit., p. 10).

¹³ *Ibid.*

comment le travail s’organisait effectivement au sein de la troupe, comment les rôles se répartissaient concrètement dans les processus de création, on en apprend, finalement, beaucoup plus dans le livre autopublié de Raymond Dedieu, ancien régisseur de la Comédie de Saint-Étienne, que dans les ouvrages cités précédemment, parce que ce dernier adopte une perspective collective qui rend compte de l’action d’une multitude de professionnels¹⁴.

Mais là où les effets induits par la personnalisation du récit deviennent les plus manifestes, c’est lorsque l’on dépouille systématiquement les brochures et programmes de la Comédie de Saint-Étienne : on constate un écart assez important entre les données factuelles qui y figurent et les chroniques mises à notre disposition. À y regarder de près, on s’aperçoit que, pendant ses quinze premières années d’activités du moins, Jean Dasté n’est crédité que d’une mise en scène sur deux environ. Non seulement près

262 de la moitié des spectacles sont mis en scène par René Lesage, qui prend en charge la plupart des « classiques », mais on voit aussi que, dès les années 1950, la troupe fait régulièrement appel à des metteurs en scène extérieurs. Et sur toutes les pages de garde des brochures, Jean Dasté est désigné comme « directeur » et René Lesage comme « metteur en scène ». De surcroît, on constate que, globalement tout le métadiscours dramaturgique sur les choix de mise en scène est signé collectivement : il est attribué à la « troupe », à la « compagnie », et porté par un « nous » qui rappelle que la décentralisation théâtrale, au moins dans ses débuts, est une histoire de troupes, de communautés fondamentalement collectives¹⁵. Or, dans un livre anthologique comme celui de Rousset, tout le répertoire est classé sous un même titre générique : « Jean Dasté, et... » (« Jean Dasté et le théâtre de Bertolt Brecht », « Jean Dasté et le théâtre russe », etc.) – et aux entrées « Jean Dasté et le théâtre d’Eugène Labiche », « Jean Dasté et les classiques du théâtre français, les exigences des scolaires et le plaisir du jeu »¹⁶, rien ne signale qu’il n’a pas nécessairement signé les mises en scène de ces auteurs-là.

¹⁴ Raymond Dedieu, *La Comédie de Saint-Étienne. Souvenirs d’un compagnon de Jean Dasté. 1945-1962*, Marseille, Raymond Dedieu, 1999.

¹⁵ Les programmes sont d’ailleurs explicites : les deux premières années, la troupe s’intitule « Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté », mais dès 1949, le patronyme de Dasté disparaît sur les couvertures des brochures.

¹⁶ « Le répertoire », dans H. Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, op. cit., p. 125-222.

L'INCLUSION DANS UN RÉCIT FONDATEUR

Cela nous conduit à une précaution méthodologique : quand on parle de l'immédiate après-guerre, et plus généralement de toute la période qui démarre à la fin du XX^e siècle, avec ce que l'on a longtemps indûment nommé la « naissance de la mise en scène moderne », il faut bien prendre garde à la terminologie que l'on emploie. Contrairement à ce qui semblait aller de soi, et ce que l'on pourrait comprendre des diverses lectures mentionnées, dans les années 1950-1960, quelqu'un comme Jean Dasté n'est pas exactement un « metteur en scène » *dans le sens actuel*, c'est-à-dire un artiste qui signerait une œuvre originale, et, en un sens, personnelle. À ce moment, Jean Dasté est un acteur connu nationalement, il est le directeur de la Comédie de Saint-Étienne, il est indéniablement un « chef de troupe », et il est souvent désigné, par le terme devenu désuet depuis la fin des années 1970, d'« animateur ». C'est donc une figure éminemment charismatique, qui assume les prises de parole médiatiques, qui assure le relais avec les institutions nationales et locales, et qui, presque accessoirement, fait de la mise en scène de temps en temps. Et, comme il le précise dans ses souvenirs, seulement s'il ne joue pas un rôle trop important en tant que comédien dans le spectacle – parce que ce que Jean Dasté aime avant tout, c'est jouer. En 1977, dans *Le Voyage du comédien*, il explique ainsi :

Je suis devenu chef de troupe et metteur en scène par la force des choses ; Jacques Copeau, dans son école du Vieux-Colombier, m'avait fait découvrir le sens, la complexité, les exigences du métier de comédien. J'aspirais seulement à m'épanouir en faisant vivre des personnages au sein d'une troupe ardente¹⁷.

On mesure ainsi à quel point il convient de se garder du biais de personnalisation, surtout s'il est combiné avec le biais de rétrospection, qui consiste à essentialiser l'activité de « mise en scène », telle que nous la comprenons aujourd'hui, et à oublier que le champ recouvert par le terme a continûment évolué depuis son apparition dans la langue française au début du XIX^e siècle¹⁸.

Quelles que soient les limites que nous venons de pointer, il paraît important de rendre hommage aux différents ouvrages qui ont fait l'effort de collecter et de donner à voir des archives du travail mené, pendant des années *par, avec et autour* de Jean Dasté. Ces

¹⁷ Jean Dasté, *Pour que vive le théâtre*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Jean-Monnet, 2009, p. 28.

¹⁸ Voir Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de « mise en scène » dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

différents livres ont réalisé un travail patrimonial et documentaire précieux et offrent des sources et ressources très utiles de nos jours. Plus généralement, ils témoignent aussi d'un engagement, parfois militant, en faveur de l'écriture d'une histoire du théâtre non texto-centrée, dans laquelle la scène serait le lieu d'une auctorialité artistique spécifique. Le livre de Paul-Louis Mignon, en particulier, tente dès l'immédiate après-guerre, de saisir la singularité d'une démarche artistique, dans une collection intitulée « *Les metteurs en scène* ». Cette collection, dirigée par Catherine Valogne aux Presses littéraires de France, a eu le grand mérite de mettre en avant des personnalités dont il faut se souvenir qu'elles commençaient seulement à se constituer en organisation professionnelle à ce moment : la création du syndicat national des metteurs en scène ne date, en effet, que de l'automne 1944. Or, comme le formule très bien Judith Schlanger à propos de l'histoire littéraire dans *La Mémoire des œuvres*, « la perspective lettrée est fondamentalement nominative¹⁹ » : elle a besoin de mettre en avant des noms propres. Héroïser les metteurs en scène, dans toute la deuxième moitié du xx^e siècle, répond de ce point de vue à une double fonction. Les héros servent d'une part à produire du récit – surtout, pourrait-on ajouter dans le cas des spectacles, où l'œuvre manque, et où il faut bien ancrer le souvenir quelque part ; d'autre part, le fait de transformer des individus en héros a une fonction dynamique, au sens où l'exception et l'exemplarité de certains servent à susciter l'adhésion de tout un groupe. Comme le dit l'anthropologue Daniel Fabre, le principe d'identification à un être d'exception, qui relève parfois de la dévotion, est aussi ce qui sert à fonder une communauté²⁰. Ceux qui voulaient légitimer l'art de la mise en scène tout au long du xx^e siècle ont ainsi éprouvé la nécessité de mettre en avant une autre histoire du théâtre que celle des auteurs et, dans une moindre mesure, des acteurs – histoire à qui il fallait ses « pionniers », ses « fondateurs », en un mot ses « héros ».

Du point de vue de la construction d'une histoire spécifique de la mise en scène, la figure de Jean Dasté présentait ainsi un certain nombre de traits qui, indépendamment de la qualité de son jeu ou de ses spectacles, permettaient de l'inscrire dans un récit d'ordre cosmogonique, mais sans non plus en faire une figure de tout premier plan. Rétrospectivement, il apparaît clairement que ce qui a pu contribuer au mérite de Jean Dasté, au-delà des enjeux liés à son talent personnel dont on voit bien qu'ils s'effacent avec le temps, est d'avoir été un membre de la « grande famille » de la décentralisation. Lorsqu'on examine les arguments de la querelle sur la place qu'occupe André Antoine

¹⁹ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* [1992], Paris, Verdier Poche, 2008, p. 89.

²⁰ Daniel Fabre, « Le retour des héros », *Hypothèses*, vol. 5, 1, 2002, p. 225-228.

dans l'histoire du théâtre²¹, on observe que c'est une « obsession embryogénique²² », pour le dire avec les mots de Marc Bloch, qui domine le débat. Dans l'histoire de la scène des années 1920 à 1960, c'est la question de la « descendance » qui semble omniprésente, si bien que la métaphore généalogique se banalise parfois au point de devenir presque transparente et naturelle. Il se trouve que la vie et l'œuvre de Jacques Copeau ont eu une influence décisive sur plusieurs générations d'hommes de théâtre – au point que la filiation avec le fondateur du Vieux- Colombier est une des données centrales de l'histoire du théâtre français du xx^e siècle. Non seulement il existe des liens de parenté, au sens strict et juridique, entre divers acteurs des premières vagues de décentralisation, mais le terme est aussi utilisé dans un sens plus symbolique, et idéologique, pour désigner un ensemble de parcours reliés par des valeurs communes (comme lorsque Hubert Gignoux raconte son itinéraire dans un livre intitulé *Histoire d'une famille théâtrale*²³). Or tous ces enjeux généalogiques sous-jacents, qui participent du processus de légitimation de l'art de la mise en scène à l'œuvre tout au long du xx^e siècle, comportent, eux aussi, une part d'héroïsation à interroger : la généalogie est initialement l'une des disciplines de l'histoire qui sert à garantir des lignées et qui fut longtemps utilisée pour établir la noblesse de sang d'un individu. Au-delà des enjeux de solidarité liés à l'imaginaire de la famille, dont on peut comprendre qu'ils décrivent les premières années d'une décentralisation loin d'être institutionnalisée, l'analogie contribue aussi à perpétuer une tradition *aristocratique* de l'histoire de la scène.

Cette tradition, calquée consciemment ou non sur les modèles narratifs hérités de l'histoire de l'art, a conduit à valoriser un certain type de profils de metteurs en scène, selon des critères dont on peut supposer qu'ils sont tant qualitatifs que liés à la nature même des archives dont nous disposons. Ce phénomène explique probablement la place ambivalente occupée par des figures comme celles de Jean Dasté dans l'histoire du théâtre français : ce dernier est, en partie, une figure démiurgique, mais il n'est pas non

²¹ Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'histoire du théâtre numérique*, 1, « L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, 2013.

²² Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien* [1993], Paris, Armand Colin, 2018, p.54.

²³ Néanmoins, comme dans toutes les familles, certains, pour diverses raisons, disparaissent du roman familial. Bernard Floriet, qui travaillait avec René Lesage, et qui était le cofondateur de la Comédie des Alpes, était *stricto sensu* le neveu de Copeau, mais lui et Lesage n'apparaissent pas dans le tableau généalogique publié par Emmanuelle Loyer et Melly Puaux dans *Familles de scène en liberté*, en 1998, par exemple.

plus doté de tous les attributs qui ont prévalu jusqu’alors en matière de transmission à long terme. D’un côté, ce qui a fait une partie de sa valeur – à l’échelon national, il faut bien le préciser –, est de pouvoir se prévaloir d’une double « paternité ». À Grenoble, à la Libération, et même s’il a échoué, il a mené la « première tentative » d’implantation d’un Centre dramatique national en province²⁴ – ce à quoi on peut ajouter le fait qu’il a été le premier à créer une pièce de Brecht en France, et en province qui plus est. Or, comme l’a montré Marion Denizot, le modèle de l’histoire de l’art, qui a tendance à mettre en avant les avant-gardes et la notion de rupture, a conduit à porter l’attention sur les « premières fois », mais aussi à faire prévaloir les enjeux esthétiques sur les enjeux culturels²⁵. De ce point de vue, Jean Dasté, en tant que héros et non en tant que personne, ne possède pas toutes les propriétés symboliques qui permettaient une entrée au panthéon des metteurs en scène tel qu’il s’est progressivement cristallisé dans la

266 dernière moitié du xx^e siècle. S’il a fait paraître un certain nombre d’écrits, ce n’est pas un théoricien qui a laissé des essais roboratifs susceptibles de donner à penser l’art de la mise en scène aujourd’hui (contrairement à Antoine, Copeau, Jouvet ou Brecht). Si son profil charismatique a suscité des compagnonnages fidèles, tant auprès des acteurs et actrices que du public, il n’a pas non plus créé de filiation artistique par transmission orale comme les metteurs en scène-pédagogues : dans son équipe, le pédagogue, et celui qui a concouru aux prémices de l’école de la Comédie, c’était plutôt René Lesage. Enfin, s’il répond à l’un des critères d’héroïsation importants dans l’histoire de la mise en scène, à savoir la photogénie des spectacles, ce n’est pas non plus sans ambiguïté : les photos les plus publiées, celles d’Ito Josué en particulier, montrent surtout le public mais assez peu la scène. Ce sont de magnifiques photographies de spectateurs et de spectatrices qui contribuent à valoriser l’action de la Comédie de Saint-Étienne en faveur du théâtre public, mais ce ne sont pas les mises en scène en tant que créations qu’elles valorisent au premier chef²⁶.

²⁴ Sur les conséquences historiographiques de cet échec, on pourra consulter Marco Consolini, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale? », *Revue d’histoire du théâtre*, n° 279, « Maison de la Culture de Grenoble, 1968 : un édifice, des utopies », dir. Alice Folco, 3^e trimestre 2018, p. 37-54.

²⁵ Marion Denizot, « Le canon théâtral à l’épreuve de la discipline des études théâtrales », *Revue d’historiographie du théâtre*, n° 8, « Le Canon théâtral à l’épreuve de l’histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-104.

²⁶ À ce sujet, voir notamment Valérie Cavallo, « [À contrechamp, photographier le “théâtre de ceux qui voient” : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne \(1948-1963\)](#) », *Revue internationale de photolittérature*, 2, mis en ligne le 15 septembre 2018.

Il faudrait sans doute compléter ce rapide panorama des mécanismes mémoriels à l'œuvre dans l'héroïsation ambivalente du fondateur de la Comédie de Saint-Étienne en revenant notamment sur les enjeux liés à la question de la place que la « province » occupe dans l'histoire du théâtre français. Mais cette étude de cas invite d'ores et déjà à poursuivre le travail minutieux de déconstruction du passé théâtral proche, déjà largement entamé à l'université depuis une dizaine d'années. Le processus d'*artification*²⁷ de la mise en scène requérait, pour ancrer l'anoblissement des savoir-faire, la constitution d'un récit historique légitimant qui impliquait de renouveler les périodisations traditionnelles et d'établir un nouveau canon en matière de chefs-d'œuvre. Comme il n'était pas question de s'appuyer sur l'exhibition des œuvres elles-mêmes, puisque les spectacles sont par définition éphémères, l'accent fut mis sur la valorisation des artistes, selon des critères de sélection qui n'étaient pas tout à fait neutres, au sens où ils sont les héritiers des larges débats contradictoires qui agitèrent la communauté des metteurs en scène à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Quand le camp des « créateurs » l'emporta sur celui des « animateurs » sur les plans institutionnel, politique et artistique²⁸, la construction du récit théâtral en fut elle aussi affectée : avec le recul, on mesure à quel point il est important d'œuvrer désormais à la mise en perspective et à la recontextualisation des héritages narratifs du second XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Quarante ans de théâtre, Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national*, Saint-Étienne, Comédie de Saint-Étienne, 1987.
- Vues de scène : 1975-1995, vingt ans de théâtre à la Comédie de Saint-Étienne avec Daniel Benoin*, photographies d'Yves Guibeaud, texte de Raymonde Temkine, Chambéry, Éditions Comp'act, 1995.
- ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA LOIRE, *Comédie de Saint-Étienne, Répertoire numérique des sous-séries 8ETP (fonds de la Comédie de Saint-Étienne) et 126J (fonds Jean Dasté)*, Denys Barau et Solange Bidou (dir.), Saint-Étienne, Conseil général de la Loire, 2008.

²⁷ Sur le processus d'*artification*, dans le domaine spécifique de la mise en scène, voir Serge Proust, « [Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique](#) », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'*artification* : Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, 2012.

²⁸ Jean Caune, « *Créateur/animateur* », dans Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, t. IV, *Le temps des incertitudes. 1969-1981*, Paris, ANRAT, Arles, Actes Sud, 1995, p. 75.

- BARAU, Denys, « Présentation des archives de la Comédie de Saint-Étienne », dans Denys Barau (dir.), *Quelles mémoires pour le théâtre ?*, PU de Saint-Étienne, 2009.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993 ; rééd. 2018.
- CAVALLO, Valérie, « À contrechamp, photographier le « théâtre de ceux qui voient » : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne (1948-1963) », *Revue internationale de Photolittérature*, 2, 2018.
- CAUNE, Jean, « Créateur/animateur », dans Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, t IV, *Le temps des incertitudes. 1969-1981*, Paris, ANRAT – Arles, Actes-Sud, 1995.
- CONSOLINI, Marco, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 279, « Maison de la Culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies », dir. Alice Folco, 3^e trimestre 2018, p. 37-54.
- DASTÉ, Jean, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977.
- *Jean Dasté, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- , *Le Théâtre et le Risque*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne - Saint-Étienne, Le Hénaff, 1992.
- , *Pour que vive le théâtre*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Jean-Monnet, 2009.
- DEDIEU, Raymond, *La Comédie de Saint-Étienne. Souvenirs d'un compagnon de Jean Dasté. 1945-1962*, Marseille, Raymond Dedieu, 1999.
- DENIZOT, Marion, « Le canon théâtral à l'épreuve de la discipline des études théâtrales », *Revue d'histoiregraphie du théâtre*, n° 8, « Le Canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-105.
- FABRE, Daniel, « Le retour des héros », *Hypothèses*, vol. 5, 1, 2002.
- FOLCO, Alice, « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'histoire du théâtre numérique*, n° 1, « L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, 2013.
- GOETSCHEL, Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, PUF, 2004.
- GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- JOSUÉ, Ito, *La Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté : public*, Saint-Étienne, Imbert, 1957.
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de « mise en scène » dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MIGNON, Paul-Louis, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1953.
- ROUSSET, Hugues, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, Saint-Barthélémy-Lestra, Actes graphiques, 2015.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres [1992]*, Paris, Verdier Poche, 2008.

NOTICE

Alice Folco est professeure des universités en études théâtrales (UMR LITT&ARTS, CNRS, Université Grenoble-Alpes). Elle a soutenu, en 2022, une HDR intitulée « Archives locales, enjeux nationaux. Histoire et historiographie du théâtre (1870-1970) », dont le garant était le professeur Marco Consolini (IRET, Sorbonne Nouvelle). Membre active de la Société d'histoire du théâtre et du Groupe de recherche sur les revues de théâtre, elle a consacré un certain nombre de travaux à l'histoire et l'historiographie de la mise en scène moderne (voir notamment : « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, Marion Denizot (dir.), *Revue d'Histoire du Théâtre Numérique* 1, 2013). Plus récemment, et dans le cadre de son « inédit » d'HDR, elle s'est intéressée à la décentralisation en Rhône-Alpes (« Maison de la culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 279, dir. Alice Folco, automne 2018).

RÉSUMÉ

Cette contribution se propose d'interroger les ambivalences de l'héroïsation des metteurs en scène français à partir d'un cas singulier : celui du fondateur de la Comédie de Saint-Étienne, Jean Dasté (1904-1994). Il s'est agi de procéder à une mise en perspective des différents récits disponibles (mémoires, livres-sommes sur la Comédie de Saint-Étienne, histoires du théâtre, etc.) avec l'histoire au jour le jour dessinée par les programmes archivés à la BnF. Sur le plan historiographique, cette comparaison permet de réfléchir à certains biais que peuvent induire, d'une part, la surfocalisation sur les figures les plus charismatiques, à une période où la notion de « troupe » est fondamentale, et, de l'autre, le fait de lire une époque (la décentralisation des années 1950-1960) avec des schèmes établis plutôt après les années 1970 (cristallisation autour du metteur en scène comme « artiste/auteur/etc. », conduisant à une dévalorisation des metteurs en scène « animateurs »).

MOTS-CLÉS

Histoire du théâtre, décentralisation théâtrale, mise en scène, metteur en scène, Jean Dasté, Saint-Étienne

ABSTRACT

This contribution examines the ambivalence of the heroisation of French stage directors, based on a singular case: that of the founder of the Comédie de Saint-Étienne, Jean Dasté (1904-1994). We are putting into perspective the various accounts available (memoirs, book-length summaries on the Comédie de Saint-Étienne, theatre histories, etc.) with the day-to-day history sketched out by the programmes archived at the Bibliothèque nationale de France. From a historiographical point of view, this comparison makes it possible to reflect on certain biases that may result from, on the one hand, focusing on the most charismatic figures, at a time when the notion of the 'troupe' was fundamental, and, on the other, reading an era (the decentralisation of the 1950s and 1960s) with schemas established more after the 1970s (crystallisation around the director as 'artist/author/etc.', leading to a devaluation of 'animator' directors).

270

KEYWORDS

History of theatre, theatrical decentralisation, stage direction, director, Jean Dasté, Saint-Étienne

Julie Vatain-Corfdir
Sorbonne Université & Institut universitaire de France

*A million lights, they flicker there
A million hearts beat quicker there*

Broadway Melody¹

Au premier acte du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill, une cinglante dispute familiale débouche sur cette étrange remontrance : « *You and Broadway! It's made you what you are*²! ». C'est ici le père qui reproche à son fils une jeunesse dilapidée dans les bars de la célèbre avenue new-yorkaise, en compagnie de traînesavates (« *Broadway loafers*³ ») traîtres à l'éthique d'une Amérique industrieuse. Mais la pièce invite aussi le spectateur à retourner ironiquement l'accusation contre l'accusateur puisque, dans la dramaturgie réaliste d'O'Neill, les défauts du fils reflètent les manquements du père, ce comédien romantique ayant négligé sa famille pour s'illustrer lui aussi à Broadway : non pas dans les bars, mais dans les grands théâtres. La gloire et la décadence se cristallisent ainsi autour d'un même toponyme, dont la portée symbolique augmente encore au plan métathéâtral, lorsque l'on se souvient que c'est précisément sur l'avenue de Broadway qu'est né O'Neill lui-même, cet enfant de la balle ayant fait entrer, avec son prix Nobel, le théâtre américain dans la littérature mondiale⁴. Allant de la perdition à la consécration, les connotations de Broadway s'annoncent toujours hyperboliques, et s'incarnent au long de l'histoire scénique américaine en une multitude de fantasmes et de schémas narratifs qui auréolent le quartier théâtral new-yorkais d'une mythologie protéiforme, aussi puissante qu'« indiscutable»⁵, pour

-
- 1 Chanson de Nacio Herb Brown et Arthur Freed, composée pour le film musical *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), et reprise dans la séquence de « ballet rêvé » de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952).
- 2 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* [1956], New Haven, Yale UP, 1989, p.35.
- 3 *Ibid.*, p.77.
- 4 Fils du comédien irlandais James O'Neill, Eugene O'Neill est né en 1888 à l'hôtel Barrett House, situé à l'angle de Broadway et de la 43^e rue, sur la place qui s'appelait alors Longacre Square et qui est aujourd'hui Times Square.
- 5 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 204.

le dire avec Roland Barthes. À Broadway, « rien ne peut être à l'abri du mythe⁶ », qu'il s'agisse des mythes dorés de l'éblouissement et du succès fulgurant, ou du mythe cynique, toujours claironné et toujours démenti, de la mort de Broadway, étouffé sous la démesure fatale de sa propre machinerie.

Mais que racontent, au fond, les histoires de Broadway ? Leur préoccupation première semble être invariablement la légitimation artistique d'une scène américaine, et commerciale. « Broadway », en effet, n'est pas une catégorie esthétique mais un secteur géographique, dont la montée en puissance dans le paysage théâtral étatsunien remonte au tournant du xx^e siècle. Le toponyme désigne, au sens large, une grande avenue dont le tracé sinueux évoque l'histoire de Manhattan⁷, et au sens étroit, un ensemble de quarante et une salles de spectacle rassemblées en son centre, entre les 42^e et 53^e rues. Comme le rappelle l'historien Brooks McNamara, ce quartier théâtral 272 (*Theatre district*), comme le « quartier du diamant » (*Diamond district*) qui s'étend à l'est et le « quartier de la mode » (*Garment district*) au sud, reste avant tout une zone d'activité professionnelle qui « a toujours eu pour objectif de générer des bénéfices⁸ », dans un paysage culturel pauvre en subventions publiques. Les salles de Broadway sont réunies par leur taille de plus de cinq cents places et par une puissante association commerciale, la Broadway League⁹, fondée en 1930 pour réguler la vente des billets avant d'étendre ses attributions à des missions de promotion et de négociation avec les syndicats d'artistes. Les spectacles qu'on y monte ont toujours été d'ordres très divers : c'est à Broadway qu'ont été créées les somptueuses *Follies* de Florenz Ziegfeld, revues inspirées des Folies Bergère de Paris (1907), comme les chefs-d'œuvre du théâtre américain *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams (1947) ou *La Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller (1949). Quant aux comédies

6 *Ibid.*, p. 205.

7 Contrairement aux autres grandes artères, Broadway n'est pas rectiligne : son tracé suit celui de l'ancienne « Breedweg » de la Nouvelle Amsterdam, elle-même modelée sur un sentier de la tribu amérindienne des Wickquasgeck.

8 « [Broadway] has always offered commercial theatre and always has been devoted to making a profit », (Brooks McNamara, « Broadway: A Theatre Historian's Perspective », *TDR*, vol. 45, 4, hiver 2001, p. 126. Toutes les traductions de l'anglais sont les miennes).

9 À sa fondation, l'association se nommait « League of New York Theaters », puis a changé plusieurs fois de nom pour devenir la « Broadway League » en 2007. Cet ajustement reflète à la fois la puissance évocatrice du terme « Broadway » pour désigner un sceau de qualité, et le clivage très prononcé, à partir des années 1950-1960, entre les théâtres commerciaux de Broadway et les autres salles new-yorkaises, qu'il s'agisse de théâtres aux productions plus modestes (*Off-Broadway theaters*), de théâtres à but non lucratif (*non-profit theaters*), ou de petites salles indépendantes (*Off-Off-Broadway theaters*). [La Broadway League présente son histoire sur son site.](#)

musicales qui y triomphent, elles vont des classiques de l'âge d'or (*Oklahoma!*, 1943 ; *West Side Story*, 1957) aux œuvres d'avant-garde (*Rent*, 1996 ; *Fun Home*, 2015) ou aux adaptations scéniques des films de Walt Disney. Il s'avère dès lors particulièrement délicat de composer une histoire cohérente à partir d'objets esthétiques disparates, qui transgressent les frontières entre l'art littéraire et le divertissement. À cette difficulté s'ajoute une ambition collective, nourrie de vieilles rivalités transatlantiques, d'affirmer le mérite artistique des formes natives de Broadway, comme la comédie musicale et les grandes pièces américaines, face à l'opéra et au canon européen.

Sans doute est-ce justement pour défendre son identité et son prestige que Broadway a recours aux dimensions malléables et grandioses du mythe, qui fait feu de tout bois et rayonne à grand renfort de claquettes dans l'imaginaire national. Depuis plus d'un siècle, les plumes publicitaires, critiques et artistiques contribuent à l'écriture de toute une mythologie de Broadway, aussi utopique, aussi oxymorique et aussi rémanente que le rêve américain lui-même. Afin d'en cerner quelques modalités de récit (*storytelling*) et quelques origines (*storytellers*), les pages suivantes proposent un parcours des modalités dominantes entretenant l'histoire mythifiée de Broadway, chacune avec ses tropes et son rapport mémoriel ou fantasmé à l'histoire. On envisagera d'abord, hors scène, l'obsession de l'archive qui caractérise Broadway en tant qu'institution, avant d'étudier, dans la salle, les questions de consécration dont s'empare la presse théâtrale, pour enfin s'intéresser, sur le plateau, à la mise en spectacle d'un mythe scintillant dans les œuvres musicales.

BROADWAY ARCHIVE

Les premiers à écrire l'histoire de Broadway, en temps réel, ce sont ses administrateurs et promoteurs, et c'est là une histoire qui s'écrit à grand renfort de chiffres, de graphiques et de listes de récompenses. La Broadway League publie sur son site, semaine par semaine, les bénéfices bruts de chaque spectacle à l'affiche, le nombre de spectateurs et le taux de remplissage des jauges, assortis de courbes qui permettent de visualiser les pics d'activité et les creux depuis la fin des années 1970. Le site propose également des rapports annuels sur l'impact économique de Broadway ou la démographie de ses publics, et célèbre sa performance en termes d'inclusivité sociale en promouvant des initiatives comme *Black to Broadway*, dédiée à la mise en valeur des artistes noirs, et *Viva Broadway!*, destinée aux publics hispanophones. Si pareille avalanche de statistiques répond à des obligations légales, elle contribue aussi à entretenir la haute visibilité de Broadway, pour les investisseurs et pour le grand public, comme premier lieu de spectacle vivant aux États-Unis, qui s'auto-archive publiquement en inscrivant tout nouveau spectacle dans

la continuité d'une tradition d'envergure. Avec ses douze millions de spectateurs et son chiffre d'affaires de 1,57 milliard de dollars pour la saison 2022-2023¹⁰, Broadway est une industrie à gros chiffres, à laquelle l'adjectif « populaire » peut être associé si l'on entend par là une mesure de succès, mais en aucun cas si l'on considère le prix des billets. Sans doute cette culture des chiffres imposants a-t-elle partie liée avec une esthétique du spectaculaire et de la prouesse technique, comme l'illustre Steve Nelson, lorsqu'il analyse le communiqué de presse du spectacle musical *La Belle et la Bête* produit par Disney pour en conclure que « le nombre de techniciens dépasse considérablement celui des acteurs (38 contre 69), et c'est encore plus vrai du nombre de perruques, de projecteurs et d'effets pyrotechniques¹¹ ». Publié à l'envi, les chiffres visent à éblouir le spectateur tout autant que ces rangées d'ampoules blanches rehaussant le fronton des théâtres qui, dès les années 1880, avaient valu à Broadway le surnom de « *Great White Way*¹² ».

274

Un effet analogue se dégage des pages des *Playbill*, ces petits magazines distribués gratuitement à chaque spectateur qui pénètre dans une salle de Broadway. Fondé en 1884, *Playbill* est spécialisé dans le programme de théâtre et jouit depuis la fin des années 1950 du monopole de Broadway¹³, ce qui en fait un organe de communication puissant et omniprésent, aujourd'hui augmenté de newsletters et de sites d'archives. Son identité visuelle très reconnaissable, avec son format A5, son bandeau jaune au-dessus de l'affiche du spectacle et sa police caractéristique, lui donne le statut de memento très prisé par les spectateurs. Chaque programme *Playbill* présente les acteurs et créateurs du spectacle concerné, sans toutefois accompagner la distribution, comme on aurait pu s'y attendre, d'argumentaires sur la pièce ni de notes d'intention sur la mise en scène. Au lieu de cela, l'essentiel des pages est consacré à la promotion... de Broadway, c'est-à-dire des autres spectacles s'y jouant le même mois, et dont la liste est précédée de cette mise au défi goguenarde à l'adresse du spectateur : « Combien

¹⁰ Ces chiffres sont ceux qu'affichent ici [le site de la Broadway League](#), qui précise toutefois que les statistiques ne sont pas encore remontées aux niveaux records enregistrés avant la pandémie du Covid-19.

¹¹ Steve Nelson, « Disney Comes to Times Square », *TDR*, vol. 39, 2, été 1995, p. 81.

¹² Dans les années 1880, Broadway fut l'une des premières avenues du pays à se doter d'un éclairage électrique, avec des lampes à arc d'une blancheur étincelante (les ampoules blanches étant les plus durables). On accorde généralement à Shep Friedman, journaliste au *New York Morning Telegraph*, la paternité de la périphrase (voir Anna Keizer, « [Why Is Broadway Called the Great White Way?](#) », *Backstage*, 15 septembre 2022).

¹³ *Playbill* est le seul magazine distribué dans les théâtres de Broadway, mais on le trouve également ailleurs, notamment dans certains théâtres Off-Broadway et dans certaines grandes salles en dehors de New York.

en avez-vous vu¹⁴ ? » La biographie des artistes, quant à elle, est présentée sous forme de liste de leurs rôles précédents, systématiquement hiérarchisée pour faire apparaître Broadway tout en haut et Hollywood tout en bas, de manière à signifier que même pour les stars du grand écran, la scène new-yorkaise est une garantie supérieure de talent dramatique. Les gloires passées de chaque artiste ancrent sa légitimité, servant d'écrin à la performance présente, et c'est le même mécanisme que *Playbill* utilise pour présenter chaque salle de spectacle, dont l'histoire est retracée grâce à l'incontournable colonne « Dans ce théâtre ». Cette rubrique mentionne pêle-mêle les grands succès du théâtre en question, ses reconversions et ses scandales : la rubrique consacrée au théâtre Samuel J. Friedman rappelle ainsi, par exemple, que le bâtiment a triomphalement hébergé d'innombrables spectacles récompensés aux Tony Awards et la révolutionnaire comédie musicale *Hair* (1968), avant d'évoquer pour finir une pièce de Mae West qui lui a valu une fermeture par la police, pour avoir osé montrer une scène de castration en 1928¹⁵. L'humour, l'admiration, l'anecdote : tout concourt à donner au spectateur le sentiment de l'histoire, et l'impression de s'inscrire dans une tradition d'exception en prenant place sur le velours de son siège. Chaque nouveau spectacle, frénétiquement documenté, se voit instantanément replacé dans une perspective historicisante et magnifiée alors même qu'il est en train de se jouer. Par ce biais, le cadre institutionnel de Broadway entretient son propre rayonnement mythique, en conférant à chaque représentation l'aura de tout un siècle de supériorité artistique, que la grandeur des noms et la magnitude des chiffres sont deux moyens parallèles de convoquer.

BROADWAY CONSACRE

Si les théâtres ont la manie de l'archive, la presse a, quant à elle, celle de la consécration et de la définition esthétiques. Lorsqu'il écrit en 1955, dans les pages du magazine *Holiday*, que « [l]e théâtre américain fait cinq rues de long, pour une rue et demie de large¹⁶ », Arthur Miller affirme l'absolue centralité de Broadway comme lieu de reconnaissance théâtrale. Certes, la riche histoire des compagnies expérimentales et des scènes régionales américaines offre une myriade de contre-exemples qui interdisent de circonscrire toute la créativité scénique établitienne à un seul quartier, mais Miller souligne néanmoins une

¹⁴ « *How many have you seen?* », slogan figurant au-dessus de la liste des pièces à l'affiche dans le *Playbill* de *The Little Foxes*, avril 2017, p. 39.

¹⁵ Louis Botto, « At this theatre: The Samuel J. Friedman », *Playbill* de *The Little Foxes*, avril 2017, p. 28. (Louis Botto a tenu la colonne « At this theatre » pendant quarante ans.)

¹⁶ « *The American theatre is five blocks long, by about one and a half blocks wide* » (Arthur Miller, « The American Theatre », *Holiday*, 17, janvier 1955, p. 91).

vérité qui perdure : Broadway reste le point de référence ultime, le lieu d'entrée dans le canon, où l'Amérique monte ses « classiques potentiels¹⁷ », souvent testés d'abord sur de plus petites scènes situées, littéralement « hors Broadway » (« *Off-Broadway* »). Jill Dolan parle d'ailleurs du « forum que représente Broadway dans l'imagination nationale¹⁸ », ce qui fait ressortir à la fois l'influence de Broadway, et sa position d'autorité pour héberger – et trancher ? – le débat esthétique. Le rôle de la presse théâtrale est ici prépondérant, et l'exemple du *New York Times*, avec sa couverture complète des spectacles de Broadway dans sa section « Théâtre »¹⁹, particulièrement parlant. L'influence légendaire des critiques du *Times* sur la longévité des pièces à l'affiche fait partie de la mythologie, ce qui a valu à Frank Rich, critique théâtral en chef de 1980 à 1993, le surnom sarcastique de « boucher de Broadway ». Or, l'un des enjeux de cette puissante critique est de positionner Broadway sur la scène internationale – puisque le *Times* publie également des critiques de pièces se jouant, entre autres, au National Theatre de Londres et à la Comédie-Française – et sur un gradient esthétique allant du « *highbrow* » au « *lowbrow* ». Ce débat, qui classe les spectacles comme élitistes ou populaires, avec ou sans prétentions intellectuelles, est vieux comme l'ascension de Broadway, et vise à négocier une voie américaine entre les éminents modèles européens et les formes de divertissement léger héritées du XIX^e siècle. L'historien de la comédie musicale James O'Leary montre ainsi comment Brooks Atkinson, auteur de la grande majorité des critiques théâtrales pour le *Times* entre 1922 et 1960, a établi dans ses chroniques un « programme théorique systématisé²⁰ » pour l'esthétique de Broadway, articulé autour de la voie du milieu (« *middlebrow* »). Son analyse suggère que l'ascendant exercé par Atkinson et sa vaste correspondance lui ont permis d'être à la fois chroniqueur et acteur de l'histoire de Broadway à l'heure où se formalisait le genre de la comédie musicale, défendant un art sérieux et ambitieux qui saurait néanmoins puiser authenticité et spontanéité aux sources vives du folklore américain.

L'approche de l'histoire esthétique proposée par la presse est à la fois factuelle, analytique et personnelle : le critique en chef actuel du *Times*, Jesse Green, avoue appuyer ses arguments sur sa « connexion émotionnelle²¹ » au spectacle. Les rubriques

¹⁷ McNamara, « Broadway: A Theatre Historian's Perspective », art. cit., p. 127.

¹⁸ Jill Dolan, *Utopia in Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 101.

¹⁹ Voir sur le [site du *NY Times*](https://www.nytimes.com).

²⁰ James O'Leary, *The Middelbrow Musical*, New York, Oxford UP, 2025, p. 51.

²¹ Dans un entretien avec Green sur son métier, Sarah Bahr écrit : « His reporting reflects his feelings – his connection with the show being staged in front of him. » (Sarah Bahr, « Tagging Along With The New York Times's Chief Theater Critic », *The New York Times*, 13 octobre 2023.)

théâtrales du *Times* s’érigent alors en gardiennes, à la fois officielles et subjectives, de la mémoire de Broadway, prenant acte de ses évolutions artistiques et de leur portée politique. La programmation à Broadway d’artistes militants, appartenant à des minorités politiques, se voit en effet saluée comme un symbole d’ouverture d’un système commercial à la diversité artistique. En 2022, Scott Brown célébrait l’accession à Broadway de l’autrice afro-américaine Adrienne Kennedy, posant un regard rétrospectif sur l’histoire et la consécration des artistes noirs, de Lorraine Hansberry à Suzan-Lori Parks et se demandant : « Pourquoi a-t-il fallu si longtemps²² ? » L’année suivante, les pages du *Times* pointaient la nécessité de renouveler sur la scène étasunienne les récits figurant les Premières Nations américaines, et applaudissaient la mise en scène de *The Thanksgiving Play* de Larissa Fasthorse, « première femme amérindienne à voir son œuvre montée à Broadway²³ », comme annonciatrice d’un changement bienvenu. Depuis le milieu du xx^e siècle, nombreuses et virulentes ont été les critiques à l’égard de l’exclusivité de Broadway, et le mythe étincelant du *Great White Way* n’a pas manqué d’être relu sur le mode sarcastique pour sa trop uniforme blancheur. Les premières décennies du xxⁱ siècle affichent une volonté corrective : il s’agit de réinventer cette image ternie en nouveau mythe vertueux, ouvert à une plus grande pluralité de voix, en mettant à l’honneur des œuvres qui bousculent les codes ou provoquent l’inconfort du public majoritairement blanc et privilégié, comme *Pass Over* d’Antoinette Nwandu (2021), *Straight White Men* de Young Jean Lee (2018) ou *A Strange Loop* de Michael R. Jackson (2019). La mythologie de Broadway est suffisamment plastique pour se reconfigurer en reflétant les tendances contemporaines, et renaître toujours de son propre déclin. Souplesse créative, ou récupération commerciale de toutes les évolutions sociétales ? Sans doute faut-il combiner ces deux lectures, ce qu’autorise précisément l’ambivalence multiforme des motifs mythiques.

BROADWAY SCINTILLE

La comédie musicale est peut-être la forme qui illustre avec le plus d’éclat la mise en scène et en abyme de l’histoire de Broadway sur le mode du mythe. Genre autoréflexif par excellence, et dont Broadway revendique la paternité, elle regorge de récits dont les maîtres-mots sont la nostalgie et l’hyperbole, même lorsque le regard qu’elle porte

²² Scott Brown, « At 91, Adrienne Kennedy Is Finally on Broadway. What Took So Long? », *The New York Times Style Magazine*, 2 décembre 2022.

²³ Jesse Green, « In ‘The Thanksgiving Play,’ Who Gets to Tell the Story? », *The New York Times*, 20 avril 2023.

sur le monde du spectacle est grinçant. Des œuvres phares comme *Show Boat*²⁴ (1927), *Gipsy*²⁵ (1959) ou *Follies*²⁶ (1971) célèbrent les ancêtres de Broadway en se donnant pour thèmes les anciennes formes populaires du théâtre flottant, du strip-tease et de la revue. La tonalité des intrigues est dissonante : déceptions amoureuses qui sont le coût de la gloire, frustrations exprimées en grands airs déchirants, ou *chorus girls* vieillissantes errant dans un théâtre en ruines. Mais cette ambivalence du fond est contredite par la maîtrise étincelante de la forme : la virtuosité des corps et des voix²⁷, la splendeur des costumes et des effets²⁸, qui n'en finissent pas de se surpasser, font advenir sous nos yeux la mémoire vivante d'une histoire des formes américaines, incarnée avec panache au sein de la plus aboutie d'entre elles. Le regard rétrospectif se fait prétexte à l'exaltation présente d'un art consommé, ce qu'illustre également, sur un mode plus optimiste, le célèbre numéro « *Lullaby of Broadway* » de *42nd Street* (1980), qui met en scène une compagnie d'artistes à l'époque de la Grande dépression. Selon un schéma narratif propre à monumentaliser Broadway comme lieu de tous les rêves, c'est toute une troupe de comédie musicale qui vient y supplier la jeune et talentueuse héroïne, Peggy, de reprendre au pied levé le rôle principal. Le raisonnement déployé pour la convaincre, dans un monologue qui se poursuit en chanson, convoque par anaphores et gradations tous les éléments du spectacle qui méritent d'accomplir leur destinée, avant d'avancer un argument conclusif : « *Think of Broadway, damn it*²⁹ ! ». Broadway en personne vient ici personnifier tout à la fois une tradition esthétique et une communauté d'artistes : l'impératif sert de marchepied à la berceuse paradoxale (« *lullaby* ») qui s'élève, rapidement augmentée d'un chœur et de danseurs envahissant la scène sur un rythme toujours plus endiable³⁰. Comme une formule magique, le mot « *Broadway* » convoque sur le plateau une démonstration de comédie musicale qui permet habilement à la fiction de donner la main à la réalité, en suggérant que c'est parce que Peggy a été convaincue de voler au secours de la tradition dans les années 1930 que nous sommes

²⁴ Musique de Jerome Kern, livret et paroles d'Oscar Hammerstein II.

²⁵ Musique de Jule Styne, paroles de Steven Sondheim, livret d'Arthur Laurents.

²⁶ Musique et paroles de Steven Sondheim, livret de James Goldman.

²⁷ Visionner la chanson « [Everything's Coming Up Roses](#) » de Gipsy, chantée par la diva de Broadway Patti LuPone aux Tony Awards de 2012 [Youtube].

²⁸ Visionner la [bande-annonce d'une mise en scène](#) de *Follies* dans le West End en 2021 [Youtube].

²⁹ Harry Warren (musique), Al Dubin (paroles), Michael Stewart & Mike Bramble (livret), *42nd Street* [1980], manuscrit disponible chez Tams-Witmark Music Library, Inc, 1886, acte II, scène 4, p. 2-4, p. 10.

³⁰ Visionner l'[extrait de la mise en scène originale](#), présenté aux Tony Awards de 1981, avec Jerry Orbach et Wanda Richert [Youtube].

aujourd’hui éblouis par un savoir-faire intact. La logique d’escalade du numéro ancre ce savoir-faire dans le spectaculaire, entretenant un mythe de flamboyance et de prodigalité, où les prouesses techniques et artistiques n’en finissent pas de subjuger le public, et sont accueillies d’ovations sans fin.

Cette célébration d’une forme de puissance – par l’hyperbole, la virtuosité, la technicité – se laisse aisément transposer en célébration métaphorique de l’Amérique, pays d’abondance et de réussite. Ce symbolisme enthousiasmant s’entend d’abord au niveau individuel, car les succès fulgurants de Broadway, fruits du talent et du travail acharné, sont des parangons d’accomplissement du rêve américain : comme l’écrit Laurence Senelick, « au pays de tous les possibles, derrière chaque spectateur se cache un acteur potentiel, et derrière chaque acteur, une star³¹ ». Mais le symbolisme fonctionne aussi au niveau collectif, ce qui permet à certaines œuvres charnières de faire l’histoire de Broadway en racontant, précisément, celle de la nation. En 1943, avec le succès retentissant d’*Oklahoma!*³², Richard Rogers et Oscar Hammerstein II célébraient l’épisode fondateur de l’expansion vers l’ouest, avec ses danses folkloriques figurées par la chorégraphie d’Agnes de Mille et, du même coup, mettaient au point la grande formule de la comédie musicale intégrée, cet « opéra américain » qui régnerait sur Broadway pendant des décennies. Au XXI^e siècle, cette formule ayant été critiquée pour sa rigidité, les excès de ses surenchères et son conservatisme, une nouvelle œuvre phénomène vient faire coïncider l’histoire de Broadway et celle du pays, et proposer de les réviser, avec *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda (2015). Dans un format renouvelé, sans entracte ni dialogues parlés, l’œuvre met en scène la guerre d’indépendance et l’écriture des textes fondateurs de la nation, à travers la vie d’Alexander Hamilton, premier Secrétaire au Trésor. Rejetant l’étroitesse et la blancheur du réalisme historique, *Hamilton* veut chanter les valeurs démocratiques américaines avec l’euphorie d’une pluralité contemporaine, sur une partition alliant le rap, le RnB et le jazz, et servie par des artistes de couleur. L’extrait présenté lors de la cérémonie des Tony Awards de 2016 était préfacé par une vidéo du couple Obama proclamant le rap « langage de la révolution », et saluant une œuvre à grand succès et à grandes leçons civiques qui donne à voir « le miracle de l’Amérique³³ ». Quoique sur des rythmes nouveaux, et

³¹ « In the land of opportunity, every spectator is potentially a performer and every performer is potentially a star » (Laurence Senelick, *The American Stage. Writing on Theatre from Washington Irving to Tony Kushner*, New York, The Library of America, 2010, p. xxvii).

³² *Oklahoma!*: bande-annonce de la célèbre reprise d’*Oklahoma!* en 1998 au National Theatre, avec Hugh Jackman dans le rôle de Curly.

³³ Barack et Michelle Obama, [vidéo introductory à l’extrait d’Hamilton](#) présenté lors de la

avec un retentissement cette fois planétaire, on retrouve là tous les éléments familiers : Broadway s'érite en forum national où l'hyperbole, le talent et la vision optimiste de l'histoire sous-tendent une célébration des valeurs américaines – avec une autorité plus grande que jamais, lorsque la Maison Blanche elle-même lui sert de caution.

BROADWAY EN MONUMENT

Pour conclure cette esquisse des discours, récits et chansons qui construisent et enluminent la mythologie des grands théâtres new-yorkais et des spectacles qui s'y jouent, il faut signaler l'inauguration, à l'automne 2022, d'un lieu unique en son genre et qui vient couronner toutes les tendances signalées plus haut : le musée de Broadway. Annoncé comme « interactif », « expérientiel » et « immersif », pour mieux permettre aux visiteurs de « redécouvrir Broadway » en pénétrant « derrière le rideau³⁴ », ce musée saisit à bras-le-corps le paradoxe qui consiste à éléver un monument à un art éphémère. Dans son discours sur les hétérotopies, Michel Foucault fait en effet observer que le théâtre et le musée sont deux contre-espaces opposés dans leur rapport au temps, puisque le théâtre est une hétérotopie chronique, « sur le mode de la fête », alors que le musée aspire à rassembler les époques en se positionnant « définitivement hors du temps³⁵ ». L'argumentaire du Museum of Broadway reflète cette tension en proposant à la fois à ses visiteurs la vision détachée de l'historien, invité à observer les cartes et à cheminer au long des frises chronologiques, et l'expérience émotionnelle intense du spectateur de théâtre, exhorté à vivre un moment unique en pénétrant sur le plateau de spectacles culte et à s'émerveiller devant des accessoires préservés. Cette superposition de deux points de vue s'illustre dans le *storytelling* par grands tournants que privilégie l'équipe du musée³⁶, mettant en valeur tantôt les « pionniers », tantôt les « moments qui ont repoussé les frontières créatives et défié les normes sociales³⁷ ». Comme dans la rubrique « Dans ce théâtre » des *Playbills* et dans les chroniques théâtrales du *Times*, il s'agit de faire émerger des protagonistes

cérémonie des Tony Awards, Beacon Theatre, 2016 [Youtube].

³⁴ Toutes ces expressions proviennent des brefs descriptifs proposés par [le site du musée de Broadway](#), notamment dans les rubriques « Broadway Welcomes You », « The Map Room » et « Making of a Broadway Show ».

³⁵ Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 30.

³⁶ L'équipe comprend entre autres un conservateur dédié à la mise en espace des « *game changers* », ces spectacles qui ont « changé la donne » à Broadway : il s'agit de l'historien du spectacle John Kenrick.

³⁷ Rubrique « About » sur le site du musée de Broadway.

et de dramatiser l'histoire esthétique de Broadway. Comme sur la scène musicale, il s'agit de l'inscrire dans l'espace et de la transformer en expérience, conjuguant au fil du parcours la mémoire collective à l'émotion intime que suscitent les objets et les voix légendaires. Avec le Museum of Broadway, l'ambition d'ériger un monument à la gloire d'un quartier théâtral et de ses traditions artistiques dans leurs dimensions les plus grandioses n'est plus une métaphore, c'est, poussant toujours plus loin la logique de l'hyperbole, une réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHR, Sarah, « [Tagging Along With The New York Times's Chief Theater Critic](#) », *The New York Times*.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BROWN, Scott, « [At 91, Adrienne Kennedy Is Finally On Broadway. What Took So Long?](#) », *The New York Times Style Magazine*, 2 décembre 2022.
- DOLAN, Jill, *Utopia in Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009.
- GREEN, Jesse, « [In “The Thanksgiving Play” Who Gets to Tell the Story?](#) », *The New York Times*, 20 avril 2023.
- KEIZER, Anna, « [Why Is Broadway Called the Great White Way?](#) », *Backstage*, 15 septembre 2022.
- O'LEARY, James, *The Middlebrow Musical: Between Broadway and Opera in 1940s America*, New York, Oxford UP, 2025.
- O'NEILL, Eugene, *Long Day's Journey into Night* [1956], New Haven, Yale UP, 1989.
- McNAMARA, Brooks, « [Broadway: A Theatre Historian's Perspective](#) », *TDR*, vol. 45, 4, hiver 2001, p. 125-128.
- MILLER, Arthur, « [The American Theatre](#) », *Holiday*, 17, janvier 1955, p. 90-104.
- NELSON, Steve, « [Disney Comes to Times Square](#) », *TDR*, vol. 39, 2, été 1995, p. 71-85.
- PLAYBILL (programme de théâtre) pour la pièce de Lilian Hellman *The Little Foxes*, avril 2017.
- SENELICK, Laurence, *The American Stage. Writing on Theatre from Washington Irving to Tony Kushner*, New York, The Library of America, 2010.
- WARREN, Harry (musique), DUBIN Al (paroles), STEWART Michael & BRAMBLE Mike (livret), *42nd Street* [1980], manuscrit disponible chez Tams-Witmark Music Library, Inc, 1986.

NOTICE

Julie Vatain-Corfdir est maîtresse de conférences en études anglophones à Sorbonne Université et membre junior de l’Institut universitaire de France. Elle est l’autrice de *Traduire la lettre vive* (Peter Lang, 2012 ; prix de la recherche SAES/AFEA) et a coordonné plusieurs recueils, dont *American Dramaturgies for the 21st Century* (SUP, 2021), *American Musicals: Stage and Screen* (SUP, 2019, avec Anne Martina), ou *La Scène en version originale* (SUP, 2015). Elle a publié de nombreux articles sur la scène américaine, ainsi que des traductions de pièces d’auteurs contemporains. Elle est également l’une des responsables scientifiques du programme ANR ACTiF dédié au théâtre étatsunien.

282

RÉSUMÉ

Qui raconte l’histoire de Broadway, qui la promeut, et selon quelles modalités ? En s’appuyant sur des sources diverses, ce chapitre se penche sur la façon dont le quartier théâtral new-yorkais entretient autour de lui une mythologie persistante et toujours renouvelée, allant de la légende resplendissante du *Great White Way* à ses reconfigurations contemporaines placées sous le signe de l’ouverture, quoique toujours marquées au chiffre d’une logique commerciale. À la fois lieu géographique, système de production, esthétique spectaculaire et mythe proprement américain de réussite, « Broadway » cristallise au plus haut degré les débats sur la valeur (à tous les sens du terme) de la tradition scénique américaine. Il s’agit ici de proposer un parcours de schémas et de motifs récurrents mis en avant tant par la communication institutionnelle que par la presse théâtrale garante de la consécration, et par les comédies musicales autoréflexives qui défendent et incarnent un mythe étincelant.

MOTS-CLÉS

Broadway, histoire de la scène, théâtre américain, comédie musicale, mythologie, presse théâtrale

ABSTRACT

Who tells the story of Broadway, who promotes it, and in what form? Relying on a variety of sources, this chapter explores the way New York’s theater district is, and has always been, surrounded by a persistent mythology that constantly reaffirms and

renews itself, from the splendor of the “Great White Way” myth to its contemporary reconfigurations promoting openness and diversity, while remaining firmly rooted in a commercial logic. Because it can mean at once a geographical location, a production system, a form of spectacular aesthetics and an all-American myth of success, the term “Broadway” crystallizes, to the highest degree, those debates about the *value* (in more senses than one) of American stage traditions. This chapter offers an overview of recurring motifs and narratives popularized at times by institutional communications channel, at others by theater critics, or again by self-reflexive musicals that both champion and embody a dazzling mythology.

KEYWORDS

Broadway, history of the stage, American theater, musical comedy, mythology, **283**
theater critics

L’histoire du théâtre
comme instrument idéologique

L'HISTOIRE COMME ARME :
ENJEUX STRATÉGIQUES DE L'HISTORIOGRAPHIE FRANÇAISE
DANS LES QUERELLES THÉÂTRALES DU XVII^e SIÈCLE

Clément Scotto di Clemente
Université de Bourgogne Europe

287

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

En 1697, le père Ambroise Lalouette, aumônier de Louis XIV, publie une *Histoire de la comédie et de l'opéra*¹. Si le titre est alléchant, il se révèle assez trompeur. Plutôt qu'une histoire de la comédie, il s'agit surtout d'un recensement des textes écrits contre le théâtre, en deux parties : l'histoire récente du XVII^e siècle est condensée en une seule préface, tandis que l'histoire des polémiques depuis le christianisme primitif fait l'objet de la plus grande partie de l'ouvrage. Cette *Histoire* s'apparente à une première proposition de bibliographie sur les polémiques théâtrales, comme un avant-goût de ce que proposeront François Lecercle et Clotilde Thouret avec le corpus « Haine du théâtre », mis en ligne et considérablement augmenté, sur le site de l'Obvil². C'est en réalité le sous-titre de l'ouvrage qui est plus honnête et bien plus éclairant : « Où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pécher. » Pour Lalouette, les querelles commencent au XVII^e siècle par la publication de la *Pratique du théâtre*, de l'abbé d'Aubignac³. Si cet ouvrage est un repère, il s'inscrit dans une polémique plus longue, qui commence dès le milieu du XVI^e siècle, et plus diffuse, puisqu'elle prend forme à travers des manuels d'éducation, ou encore des prédications, dont la partie publiée n'est que le pic émergé de l'iceberg. Malgré ce que l'aumônier annonce, il n'est pas tant question de l'histoire du théâtre que de celle des écrits contre lui.

De cette tromperie sur la marchandise, on peut tirer deux premiers enseignements. Premièrement, l'histoire du théâtre au XVII^e siècle est intimement liée à la structuration d'un discours polémique contre la scène. C'est d'abord l'histoire de ce qu'on a dit de

¹ Ambroise Lalouette, *Histoire de la comédie et de l'opéra, où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pecher*, Paris, Louis Josse, 1697.

² « La haine du théâtre » est un projet du Labex Obvil (dirigé par Didier Alexandre) conduit depuis 2013 par François Lecercle et Clotilde Thouret avec, depuis 2017, Emmanuelle Hénin, qui a réuni plus de 70 chercheurs en France et à l'étranger autour des polémiques contre la Comédie. [Le site de l'Obvil](http://www.labex-obvil.fr) recense de nombreux ouvrages contre la scène .

³ François Hédelin Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657.

lui et, plus précisément, des avis émis par les autorités chrétiennes, allant de l'Écriture sainte aux traités plus récents de saint Charles Borromée⁴. Deuxièmement, cette histoire se mêle à l'histoire des *écrits* sur le théâtre, et finit par produire un discours uniforme apparent, qui révélerait une manière unique d'appréhender la scène pour les ecclésiastiques. Ce discours, Laurent Thirouin l'a analysé dans *L'Aveuglement salutaire*, en décelant les grands enjeux de cette polémique contre la Comédie : que ce soit le statut des comédiens ou les problèmes de *mimesis*⁵.

Nous voudrions ici nous intéresser à cette histoire du théâtre français sous un angle différent. Plutôt que de la voir comme un révélateur d'une pensée sur le théâtre, il s'agit de l'envisager d'abord comme un outil polémique, une arme au service de la querelle. L'ouvrage d'Ambroise Lalouette s'inscrit dans une série de textes où l'histoire du théâtre sert à dénoncer la scène, ou au contraire à la légitimer. Si l'abbé d'Aubignac s'en sert pour

288 justifier la Comédie moderne, entre 1657 et 1666, le pasteur protestant Daniel Tilenus proposait dès 1600 une rapide histoire de l'origine du théâtre, pour le condamner absolument⁶. Catholiques comme protestants, détracteurs comme défenseurs, tous poursuivent leur querelle sur le théâtre sur le champ de l'historiographie.

Après un rapide panorama des spécificités du traitement de l'histoire théâtrale française au XVII^e siècle dans les écrits polémiques, entre 1600 et 1697, nous analyserons les stratégies et les logiques polémiques à l'œuvre dans ces ébauches d'histoire du théâtre.

SUR QUOI L'HISTOIRE DU THÉÂTRE S'ÉCRIT-ELLE EN FRANCE AU XVII^e SIÈCLE ?

Plutôt que de raconter l'histoire de son esthétique et de l'évolution de ses formes, les polémistes préfèrent interroger l'histoire de sa légitimation. En 1694, le père Pierre Le Brun prononce un *Discours sur la comédie* en réaction au scandale provoqué par une lettre du théologien Francesco Caffaro qui légitimait la pratique du théâtre⁷. En introduction, il annonce son projet historiographique : « Nous allons voir quel a été le Théâtre depuis le premier siècle de l'Église jusqu'à présent, et pour quelle raison

⁴ Charles Borromée, *Traité contre les danses et les comédies*, trad. François Bosquet, Paris, George Soly, 1664.

⁵ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁶ Daniel Tilenus, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600.

⁷ Sur l'affaire Caffaro, voir l'introduction dans *L'Église et le Théâtre : maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. Charles Urbain et Eugène Levesque, Paris, Bernard Grasset, 1930, p. 7-58.

les pères ont toujours condamné la Comédie⁸. » Tout comme Ambroise Lalouette, Le Brun mêle deux types de discours : le discours historique, qui part des premiers temps du christianisme jusqu'à la première modernité ; le discours polémique, qui veut prouver par là une condamnation invariable de la scène. Ce projet, similaire à tous les auteurs du siècle, construit une histoire selon plusieurs bornes temporelles.

L'élaboration du cadre de cette histoire théâtrale repose généralement sur deux approches : une macro et une micro-histoire. L'approche macro-historique propose une mise en comparaison frontale de deux temporalités opposées. L'Antiquité et la première modernité sont les deux bornes majeures, qui ouvrent et clôturent le discours historiographique. Certains comme Lalouette et Le Brun commencent leur histoire avec les premiers chrétiens. D'autres, comme Scudéry (dans son *Apologie du théâtre*), font remonter l'origine du théâtre à la Grèce et à la Rome païenne⁹. Quant au début de la modernité, l'abbé d'Aubignac suggère que tout commence par l'installation des confrères de la Passion en 1548 à l'hôtel de Bourgogne¹⁰. Dans tous les cas, les auteurs proposent une lecture qui superpose ces deux époques.

Le Moyen Âge est, lui, presque systématiquement passé sous silence, sans qu'aucun discours ne le justifie, peut-être parce qu'il s'agit d'une période qui pose davantage problème dans l'opposition entre Église et théâtre. Contrairement à ce qu'avance Gaston Baty, le Moyen Âge est le plus souvent mentionné pour en faire un trou noir de la pratique du théâtre, ou une période de décadence, en raison notamment de son irrégularité¹¹. Le père Le Brun propose par exemple une tripartition historique : il commence par le règne de « l'idolâtrie » jusqu'à son « extinction » sous Justinien au XI^e siècle¹². Le deuxième temps va jusqu'à l'apparition des « scholastiques », soit jusqu'au XIII^e siècle : il explique qu'on n'y vit « ni poète, ni aucune pièce d'Esprit¹³ », et que les tentatives de poésie furent vite réduites à néant par l'expulsion des comédiens, comme sous Philippe Auguste. Cette partie sert surtout à démontrer que le théâtre disparaît de l'ensemble du territoire mondial, en Occident comme en Orient. Enfin, le dernier temps va jusqu'à la fin du XVII^e siècle, il ne s'agit plus d'une histoire du théâtre, mais bien « du jugement qu'on a porté des jeux de théâtre, ou des divertissements, qui

⁸ Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie, où l'on voit la réponse au théologien qui la déffend, avec l'histoire du théâtre et les sentiments des docteurs de l'Église depuis le premier siècle jusqu'à présent*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694, p. 36.

⁹ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 25.

¹⁰ François Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, Paris, N. Pepingué, 1666, p. 242.

¹¹ Voir l'article de Pierre Causse dans le présent ouvrage.

¹² Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie [...], op. cit.*, p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 182.

en approchaient, depuis les scholastiques jusqu'à nos jours¹⁴ ». Chez l'abbé Joseph Voisin, qui rédige une longue *Défense du traité de Mgr le prince de Conti* en 1671, le Moyen Âge est évoqué très rapidement, pour contester l'idée que des spectacles se jouaient dans les églises¹⁵. Même les défenseurs de la Comédie, comme d'Aubignac ne le mentionnent que très rapidement, et insistent sur les débuts de la Renaissance, pour critiquer un théâtre encore médiocre, comme celui de Jodelle, Garnier ou Hardy qui ne cherche qu'à « plaire au peuple par la variété des choses représentées¹⁶ », au détriment des règles.

Au sein de cette approche macro-historique, surgit un discours micro, qui enregistre les événements du XVII^e siècle. Les auteurs consignent les événements survenus vingt ou trente ans auparavant, et façonnent ainsi deux bornes temporelles principales. La première borne est symbolisée par Richelieu, avec la publication de l'édit de 1641

290 qui met fin à l'infamie des comédiens. Dès les années 1660-1670, les défenseurs du théâtre et partisans du cardinal, comme Scudéry, mentionnent cette période comme un jalon historique. Jalon, repris par les détracteurs : l'abbé Voisin riposte et dénonce en 1671 l'inefficacité de cet édit¹⁷, enregistrant de fait 1641 comme un événement dans l'histoire du théâtre français. La deuxième borne est symbolisée par Molière, qui devient une figure incontournable et polarisante des traités de la fin du siècle. Le père Caffaro et Bossuet s'en emparent, et construisent toute une partie de leur discours en se fondant sur sa production dramatique, que ce soit pour prouver l'excellence de la Comédie moderne, ou au contraire sa profonde perversité¹⁸. L'histoire du théâtre au XVII^e siècle consiste à superposer ces deux temporalités, l'une longue, l'autre

¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵ « Il est si peu certain "qu'autrefois les Comédies étaient représentées dans les Églises, et que durant plusieurs années, on n'y trouva rien à redire"; Que dans le Canon même qui est allégué dans la Dissertation, Innocent III déclare en termes exprès que c'était un abus et un dérèglement. » (Joseph Voisin, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671, p. 296.)

¹⁶ François Hédelin (abbé d') Aubignac, « Projet pour le rétablissement du théâtre français », *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657, p. 391.

¹⁷ « Ce que j'en ai représenté [d'exemples] suffit pour faire voir que les Comédiens n'ont jamais satisfait à la Déclaration du Roi, de sorte qu'ils en ont encouru les peines » (J. Voisin, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti [...]*, *op. cit.*, p. 336).

¹⁸ Bossuet est sur ce point particulièrement virulent : « Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière, ou qu'on ne veuille pas ranger parmi les pièces d'aujourd'hui, celles d'un auteur qui a expiré pour ainsi dire à nos yeux, et qui remplit encore à présent tous les théâtres des équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des Chrétiens » (Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694, p. 5).

extrêmement courte, et à les intégrer dans une même logique argumentative. L'enjeu est de produire un discours harmonisé, où les modifications contemporaines s'inscrivent dans une logique en cours depuis l'Antiquité.

Comme l'historiographie théâtrale s'inscrit dans un autre discours (plus polémique), se construisent alors deux histoires parallèles, où le théâtre serait indissociable de l'histoire des discours qu'on porte sur lui. Cette histoire propose un discours esthétique mêlé à des considérations éthiques et morales. On décrit par exemple le dispositif des atellanes et des jeux de Flore dans l'Antiquité pour condamner la nudité et l'infamie des Comédies¹⁹. On parle des sujets des tragédies et des comédies (meurtre, mariage, conspiration, adultère, passion, fureur) pour blâmer l'indécence et le danger de tels récits sur les cœurs des spectateurs. Les auteurs enchevêtrent deux histoires : celle du théâtre et celle de ses condamnations. La première est principalement une histoire de l'origine du théâtre, en miroir à la pratique contemporaine, ce qui suffirait à le condamner, ou à le sauver absolument. Autrement dit, il s'agit moins d'une histoire que d'un refus de l'historicité du théâtre, condamné à être figé dans une essence pernicieuse. Au contraire, l'histoire de ses condamnations montre que celles-ci s'étalent dans le temps : les discours contre le théâtre sont à la fois variés et immuables. Les polémistes dressent un long catalogue de toutes les autorités et les canons ou autres édits hostiles à la scène, que ce soit dans l'Antiquité, au Moyen Âge ou dans la première modernité. Si l'histoire du théâtre semble figée, celle des discours contre lui suit une véritable dynamique historique – relative, puisque le ton reste le même malgré les époques : le théâtre serait condamnable de tout temps, voilà tout.

Selon que l'on souhaite sauver ou non la scène, on va produire le discours historique selon l'une ou l'autre de ces histoires.

COMMENT L'HISTOIRE THÉÂTRALE S'ÉCRIT-ELLE, ET À QUELLES FINS ?

À partir de ces bornes s'établissent trois stratégies principales fondées sur différentes dynamiques historiques : la stratégie de la permanence, la stratégie téléologique, et la stratégie de l'oscillation.

La stratégie de la permanence est plutôt revendiquée par les détracteurs de la scène. Elle consiste à établir un parallèle strict entre l'Antiquité et le XVII^e siècle, ou à enfermer le théâtre dans une essence intemporelle, comme peut le faire Pierre Nicole en 1667 : « Il est si vrai que la Comédie est presque toujours une représentation des

¹⁹ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...], op. cit.*, p. 55.

passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre²⁰. » La combinaison des adverbes « presque » et « toujours » souligne la prudence stratégique : Nicole évacue d'un « presque » les inévitables variations historiques au profit d'une essentialisation de la Comédie qui sert son propos. L'autre méthode pour asseoir cette permanence consiste à convoquer les autorités patristiques, qui soulignent le caractère immuable de la critique. Le père Le Brun insiste sur la tradition des canons et des édits, tout comme Joseph Voisin. L'abbé Cernay, dans son *Pédagogue des familles chrétiennes*, le jésuite Jean Cordier dans *La Famille sainte*, insistent aussi sur les différentes punitions royales²¹. Il en découle une double permanence : d'une part, une permanence de la nocivité du théâtre, dont on refuse l'historicité, par ses origines fondamentalement pernicieuses, notamment en raison de leur lien consubstantiel à la religion païenne ; d'autre part, une permanence de sa condamnation, malgré la multiplication des édits. Le triple effet polémique est alors redoutable. L'argument génère un sentiment d'univocité de l'historiographie théâtrale pour dire que le théâtre était déjà perdu dès son origine, et autant condamné par les chrétiens que par les païens. De plus, il produit une histoire du théâtre à partir de son essence, plutôt que de sa pratique. Le théâtre devient dès lors impossible à réformer puisqu'il ne varie jamais véritablement. Enfin, la multiplication des autorités dans le temps engendre un rapport de force fortement en défaveur du théâtre, puisque tous les édits, tous les canons sont ligués contre une forme essentiellement impure.

292

Au-delà de ces atouts polémiques, cette stratégie de la permanence, qui souligne le caractère irréformable du théâtre, s'inscrit dans d'autres polémiques implicites. C'est le cas par exemple de l'histoire proposée par le pasteur protestant Daniel Tilenus :

Que si c'est à propos et justement, que nous alléguons les passages des Pères contre les Idoles de l'Église Romaine ; certes nous avons la même raison, voire plus apparente, de produire leurs témoignages, contre les Jeux Comiques et Tragiques de ce temps ; auquel on joue les mêmes Comédies et Tragédies, que jouaient les Païens, à savoir, celles de Plaute, Térence, Euripide, Sophocle, Eschyle, Sénèque, etc., et n'y change-t-on un seul mot ; au lieu que les Papistes, changent au moins les noms de leurs idoles, et ne gardent pas, au moins n'adorent pas celles, qui restent du Paganisme, les statues d'un Jupiter, Vénus, Diane, etc²².

²⁰ Pierre Nicole, *Traité de la comédie: et autres pièces d'un procès du théâtre* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, p.64.

²¹ Simon Cernay, *Pédagogue des familles chrestiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662; Jean Cordier, *La Famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666.

²² D. Tilenus, *Traité des jeux comiques et tragiques*, *op. cit.*, p. 42.

Tilenus fait de l'histoire du théâtre un simple prolongement du paganisme antique dans l'époque moderne, où l'on ne fait que reproduire à l'identique les pièces païennes. Mais il ajoute que les papistes, eux, réforment en surface les spectacles en changeant les noms. Autrement dit, toute idée de réforme relèverait d'une hypocrisie, consistant seulement à modifier l'apparence tout en conservant l'essence idolâtre du théâtre. Dans ce contexte, l'histoire sert les intérêts d'une rivalité interreligieuse : réformer le théâtre, ce serait faire comme les « papistes », et finalement céder au culte des images et d'un paganisme latent.

À cette permanence s'oppose la stratégie téléologique, portée par les apologistes, qui consiste à opérer une scission entre l'Antiquité et la première modernité. C'est le cas de d'Aubignac et Scudéry, qui retournent l'argument des théâtrophobes : le théâtre serait en effet un acte de religion dès l'Antiquité, mais cela a justement changé aujourd'hui, et toute l'histoire du théâtre serait une lente séparation d'avec les principes religieux. Pour cela, l'histoire racontée est celle de multiples ruptures catégorielles : entre l'acteur et l'histrion, qui occupe une large part de la *Dissertation* de d'Aubignac²³ ; plus généralement entre le bon et un mauvais théâtre, qui est à l'œuvre dans l'*Apologie* de Scudéry²⁴, au détriment des formes dites « mineures ». Cette histoire permet non seulement de contrer les attaques antithéâtrales, mais aussi de servir et de poursuivre la politique culturelle de Richelieu, et de justifier de l'édit de 1641, qui met un terme à l'infamie des comédiens. Pour d'Aubignac, Richelieu devient une borne historique, dans la mesure où il aurait banni les impuretés propres au théâtre depuis l'Antiquité. Il propose ainsi une histoire sous l'angle de la piété et de sa décence : le théâtre est d'abord pieux, dans l'Antiquité ; puis il devient impie, en raison d'un désintérêt du pouvoir pour la Comédie, qui conduit à l'infamie des comédiens ; enfin, la politique royale du milieu du XVII^e siècle verrait un retour du politique dans la pratique théâtrale, qui aurait permis de purifier la scène de ses débordements²⁵. L'approche téléologique sert donc un projet politique de régulation du théâtre, et de « disciplinarisation » des auteurs et des publics, pour reprendre la formule de Christian Biet²⁶, dont le *Projet pour le rétablissement du théâtre français* de d'Aubignac se veut une synthèse.

²³ Voir plus particulièrement les chapitres VII à X de la *Dissertation sur la condamnation des theatres*, *op. cit.*, p. 144-229.

²⁴ G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 83-89.

²⁵ Fr. Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, *op. cit.*, p. 242-244.

²⁶ Sur cette question de l'encadrement des publics, voir notamment Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 73, décembre 2010, p. 415-429.

Reste une dernière stratégie, hybride, faite d'oscillation entre l'essence du théâtre et l'évolution de sa pratique. Ce discours apparaît surtout dans la seconde moitié du siècle, à la fois chez les adversaires et les défenseurs de la Comédie, selon des objectifs différents. Il se produit peu à peu une inflexion dans le discours historique, considérant l'esthétique du théâtre (on juge enfin la qualité des représentations). Le protestant Philippe Vincent concède par exemple que certaines pièces peuvent être honnêtes :

Si nous lisons les Tragédies de Sénèque entre les Latins, et celles de Sophocle ou d'Euripide entre les Grecs, elles sont graves, et pleines de belles Sentences, et de riches enseignements moraux. Il y a eu même des Comédies entre eux, comme la plupart de celles d'Aristophane, où il ne se lit rien qui soit déshonnête, et qui pût corrompre les moeurs²⁷.

294 À quoi il répond que ces propos honnêtes ne servent qu'à masquer la corruption profonde du théâtre. Surgit progressivement une opposition entre un bon théâtre (antique) et un mauvais (contemporain), à l'opposé des premiers discours qui voyaient dans la pratique moderne une simple reproduction des vices païens. Le Brun s'oppose par exemple à la vision essentialiste d'un Cernay qui estimait que « le propre de la vertu » serait de « régler et réprimer les sales passions », là où « la Comédie les produit et les étale de toute leur force²⁸ ». Il considère au contraire que « pendant le règne du paganisme, les comédies et les tragédies n'étaient ni si horribles, ni si infâmes, que quelques-uns se l'imaginent, et qu'ils s'en faisaient même de plus honnêtes que celles d'à présent²⁹ ». Les seuls jeux malhonnêtes n'étaient fréquentés alors que par la « canaille³⁰ ». Il lie les condamnations à une catégorisation et à une purification de la scène : selon lui, Tertullien et Chrysostome ne s'opposent qu'aux spectacles les plus infâmes, mais non à l'ensemble du théâtre. Autrement dit, il crée une forme d'âge d'or antique, où une bonne pratique du théâtre aurait existé.

Ce retournement dissimule une riposte aux allégations des apologistes, qui eux aussi, jouent sur l'âge d'or pour défendre la scène. L'abbé d'Aubignac propose en 1657 de revenir à un théâtre « selon le modèle des Anciens », pour valoriser la politique de Richelieu :

Monsieur le Cardinal de Richelieu, qui faisait toutes ses actions avec un grand discernement du bien et du mal, remit en crédit les Comédies et les Tragédies, en

²⁷ Philippe Vincent, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 12.

²⁸ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...]*, *op. cit.*, p. 446.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

n'y laissant rien de ce qui les avait exposées justement à l'indignation des personnes d'honneur, et à la peine des Lois³¹.

Selon d'Aubignac, le théâtre des années 1640-1650, plus régulier, se rapprocherait de la rigueur antique, et retrouverait son éclat perdu. Avant de montrer une nouvelle forme de dégradation :

Il est certain néanmoins que depuis quelques années notre Théâtre se laisse retomber peu à peu dans sa vieille corruption, et que les Farces impudentes, et les Comédies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au sentiment de la piété, et aux bonnes mœurs, ranimeront bientôt la justice de nos Rois, et y rappelleront la honte et les châtiments ; et j'estime que tous les honnêtes gens ont intérêt de s'opposer à ce désordre renaissant, qui met en péril, et qui sans doute ruinera le plus ordinaire et le plus beau des divertissements publics³².

L'histoire du théâtre devient sinusoïdale, alternant des pics de régularité (marqués par l'implication du pouvoir dans les affaires scéniques), et des creux de dégénérescence. Pour d'Aubignac, il s'agit de perpétuer la politique de Richelieu, en cédant un point aux adversaires. L'enjeu est de montrer que le théâtre s'est sécularisé (et qu'il est désormais dans les mains du politique), et de poursuivre sa régularisation (en bannissant les formes condamnables, comme la farce). La louange du théâtre antique repose sur un désir de censure : le théâtre grec est bon parce qu'il était soumis au regard du magistrat.

Retenant cette stratégie de l'âge d'or, Le Brun adhère à l'idée d'un bon théâtre païen (en opposition avec les théâtrophobes du début du siècle), pour mieux critiquer les arts poétiques contemporains. Il estime que ce théâtre ancien était plus réglé que celui de la première modernité. La nouvelle tragédie est désormais « trop efféminée par la mollesse des derniers siècles³³ ». Le père Yves de Paris part également de ce nouveau principe, que le théâtre subit une purification au cours du siècle, et n'aurait alors plus rien de lascif. Pour mieux le retourner :

On dit que les théâtres sont aujourd'hui si reformés, qu'on n'y représente rien de lascif.
Mais cette courtoisie, cet art d'aimer qui en apparence n'a rien que d'honnête, ne laisse

³¹ Fr. Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, *op. cit.*, p. 243.

³² *Ibid.*, p. 245.

³³ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...]*, *op. cit.*, p. 85.

pas de porter à la déshonnêteté, comme la main qui pousse quelqu'un sur le premier pas du précipice, l'y jette quoiqu'elle ne le conduise pas jusques au fond³⁴.

En cela, Yves de Paris inscrit la stratégie téléologique dans un discours essentialiste : c'est la reprise du paradoxe de Senault, qui veut que « plus la comédie est honnête, plus je la tiens criminelle³⁵ ». La réforme du théâtre ne ferait que renforcer son essence pernicieuse.

D'un côté comme de l'autre, cette posture historique, faite d'à-coups et de périodes idylliques, permet de justifier deux visées politiques différentes. Du côté des détracteurs, il s'agit de contester l'efficacité des politiques culturelles et la réforme d'un théâtre. L'abbé Voisin réfute ainsi par exemple l'efficacité de l'édit de 1641. Du côté de la défense, il s'agit de justifier la poursuite de ces politiques et de l'institution d'un art régulier. Pour d'Aubignac, il s'agit de perpétuer la politique de Richelieu, en cédant un point aux adversaires. Dans son *Projet*, il souligne que le théâtre était contraire au christianisme parce que c'était un acte de religion. L'enjeu est de montrer que le théâtre s'est sécularisé (et qu'il est désormais dans les mains du politique), et de poursuivre sa régularisation (en bannissant les formes condamnables, comme la farce). La louange du théâtre antique repose donc sur un désir de censure : le théâtre grec est bon parce qu'il était soumis au regard du magistrat.

Les polémiques théâtrales révèlent plusieurs stratégies historiographiques à des fins polémiques. À l'affirmation de l'essence d'un théâtre immuable et condamnable s'oppose une pratique en constante évolution qui s'éloigne de son origine païenne. S'ensuit une troisième position, consistant à retourner l'image de cette origine pour en faire un âge d'or, qui serait le temps d'un théâtre régulier, pour justifier la politique des années 1640. L'écriture de l'histoire du théâtre, de l'Antiquité à la première modernité, sert donc des enjeux, religieux ou politiques, relatifs à la conception du théâtre contemporain. On conteste la réforme d'un théâtre, dans une logique religieuse de combat entre protestants et catholiques, ou entre espace sacré et espace profane. Ou bien on recommande le contrôle du pouvoir sur la Comédie, en écrasant les formes dites « mineures » qui échapperaient à la régulation esthétique et sociale en cours depuis Richelieu. L'historicité du théâtre apparaît d'abord comme une stratégie de

³⁴ Yves de Paris, « Des Théâtres et des Romans. Chapitre XVIII », *L'Agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1658, p. 490.

³⁵ Jean-François Senault, *Le Monarque, ou Les devoirs du Souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, p. 206.

riposte face à un discours premier qui envisage une pratique théâtrale immuable dans le temps. Et cette arme de l'histoire, brandie d'abord par les apologistes, est reprise par les théâtrophobes. Le discours historique s'immisce dans le discours polémique, mais au fil du siècle, il gagne en importance, jusqu'à progressivement effacer la polémique qui, elle, a pu disparaître un temps de l'histoire du théâtre, devenu essentiellement un art civique de l'édification morale du public. En cela, en dissimulant sous le terme *d'histoire* les discours de querelle, le titre *d'histoire* du théâtre d'Ambroise Lalouette n'était pas si trompeur.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d’), *Dissertation sur la condamnation des theatres*, Paris, N. Pepingué, 1666.
- , « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657.
- BIET, Christian, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 73, décembre 2010, p. 415-429.
- BORROMÉE, Charles, *Traité contre les danses et les comédies*, trad. François Bosquet, Paris, George Soly, 1664.
- BOSSUET, Jacques Bénigne, *L’Église et le Théâtre : maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. Charles Urbain et Eugène Levesque, Paris, Bernard Grasset, 1930.
- , *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694.
- 298** CAFFARO, Francesco, *Lettre d’un théologien, illustre par sa qualité & par son mérite, consulté par l’auteur pour sçavoir si la comédie peut estre permise, ou doit estre absolument défendue*, [s. n.], 1694.
- CERNAY, Simon, *Pédagogue des familles chrestiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662.
- CORDIER, Jean, *La Famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666.
- LALOUETTE, Ambroise, *Histoire de la comédie et de l’opéra, où l’on prouve qu’on ne peut y aller sans pecher* [par A. Lalouette], Louis Josse, 1697.
- LE BRUN, Pierre, *Discours sur la comédie, où l’on voit la réponse au théologien qui la déffend, avec l’histoire du théâtre et les sentiments des docteurs de l’Église depuis le premier siècle jusqu’à présent*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie : et autres pièces d’un procès du théâtre* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PARIS, Yves DE, « Des Théâtres et des Romans. Chapitre xviii », dans *L’Agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1658, p. 486-494.
- SCUDÉRY, Georges de, *L’Apologie du théâtre, par M. de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1639.
- SENAULT, Jean-François, *Le Monarque, ou les devoirs du souverain, par le R. P. Jean-François Senault, ... Troisième édition*, Paris, P. Le Petit, 1661.
- THIROUIN, Laurent, *L’Aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- TILENUS, Daniel, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600.
- VINCENT, Philippe, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647.
- VOISIN, Joseph, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles ou la réfutation d’un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671.

NOTICE

Clément Scotto di Clemente est maître de conférence en littérature comparée à l’Université de Bourgogne Europe. Il a publié en 2023 *Autel contre autel. La rivalité du théâtre et des Églises. France-Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles*, chez Classiques Garnier. Ses recherches portent sur les polémiques théâtrales et sur les scandales qui leur sont associés.

RÉSUMÉ

Cet article examine les enjeux polémiques dissimulés derrière les postures d’historiens qu’adoptent les polémistes du théâtre. L’histoire du théâtre que construisent les polémistes du XVII^e siècle est celle d’un art à la fois ancestral et neuf, qui s’émancipe de ses origines archaïques. Face aux attaques contre la scène qui l’envisagent comme une pratique idolâtre depuis ses origines, les défenseurs répondent en arguant que la pratique contemporaine n’a plus rien à voir avec les spectacles antiques. L’historicité du théâtre apparaît comme une stratégie de riposte, face à un discours premier qui envisage une pratique théâtrale immuable.

299

CLÉMENT SCOTTO DI CLEMENTE

L’histoire comme arme

MOTS-CLÉS

Polémiques théâtrales, historiographie, âge d’or, d’Aubignac, Richelieu

ABSTRACT

This article examines the polemical issues hidden behind the historians’ postures adopted by theatre polemicists. The history of the theatre written by the polemicists of the 17th century is that of an art form that is both ancient and new, emancipating itself from its archaic origins. In response to attacks on the stage as a practice that had been idolatrous since its origins, its defenders argued that contemporary practice had nothing to do with ancient spectacles. The historicity of the theatre appears to be a counter strategy, in the face of a primary discourse that envisages a theatrical practice immutable.

KEYWORDS

Theatrical controversies, historiography, golden age, d’Aubignac, Richelieu

L'HISTOIRE DU THÉÂTRE DESSINÉE D'ANDRÉ DEGAINE : UNE VISION TÉLÉOLOGIQUE DE L'HISTOIRE AU SERVICE DES IDÉAUX DU THÉÂTRE POPULAIRE

Marion Denizot

Université Rennes 2

301

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

En 1992 paraît *L'Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*¹ d'André Degaine, qui connaît un grand succès, grâce, notamment, à la visibilité qu'offre Jérôme Garcin à son auteur en l'invitant régulièrement à contribuer à l'émission dominicale de France Inter, *Le Masque et la Plume*. Cet ouvrage apparaît peu légitime au regard de la scientificité historique – il ne comporte ni appareil critique ni bibliographie des sources et des références mobilisées – mais aussi au regard des canons de la science, puisqu'il emprunte aux codes du dessin, voire de la bande dessinée. Il offre cependant un plaisir de lecture intense, dont témoignent les amateurs de théâtre, les étudiants, les professionnels de la scène ou les enseignants, qui y voient un objet tout à la fois ludique et sérieux sur l'histoire du théâtre.

Offert à l'occasion d'une fête de Noël, alors que je n'étais qu'adolescente, immédiatement lu, puis relu à maintes reprises, j'ai tissé un lien tout particulier avec cet ouvrage, fait d'attachement, de nostalgie et de tendresse ; il n'est pas inintéressant de clarifier ce point d'ego-histoire pour éclairer la subjectivité du scientifique et de l'historien, comme nous y engagent Max Weber² ou Paul Ricœur³. En effet, ce cadeau contribue à justifier mon choix de poursuivre un parcours universitaire en études théâtrales, après avoir suivi un cursus de sciences politiques. Au-delà du plaisir de lectrice, je trouvais dans cet ouvrage une perspective qui répondait à mes aspirations : l'articulation d'un goût pour l'histoire et pour le théâtre à une curiosité pour la construction du service public de la culture en France – ce qui a nourri mes

¹ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 1992.

² Max Weber, « Essai sur le sens de la “neutralité axiologique” dans les sciences sociologiques et économiques [1917] », dans *Essais sur la théorie de la science*, trad. Julien Freund, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1992, p. 365-433 et *La Science, profession et vocation [Wissenschaft als Beruf]*, 1919, suivi de *Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, trad. Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone, 2005.

³ Paul Ricœur, « Objectivité et subjectivité en histoire » [décembre 1952], repris dans *Histoire et Vérité*, Éditions du Seuil, 1955, p. 23-44.

recherches doctorales sur la figure de Jeanne Laurent et l'institutionnalisation de la décentralisation dramatique après la Seconde Guerre mondiale⁴. Si ce rappel peut relever d'une construction biographique rétrospective – avec le risque d'illusion biographique⁵ – il permet cependant de mettre au jour la fabrication de biais et/ou de préjugés dans l'écriture de l'histoire. En effet, quelques années après mes travaux sur « l'âge d'or de la décentralisation dramatique », cherchant à comprendre quelle était la généalogie de l'idéal démocratique d'accessibilité aux biens culturels, j'ai exploré l'histoire du théâtre populaire, et notamment les œuvres de Romain Rolland et de Maurice Pottecher⁶. Reprenant l'ouvrage d'André Degaine dans une perspective critique, en l'incluant dans un corpus d'ouvrages d'histoire du théâtre – délaissant ainsi son statut de source pour celui d'objet de recherche –, je me suis rendu compte du rôle qu'il avait pu jouer dans les premières représentations que j'avais élaborées sur l'histoire du théâtre populaire et que je tentais de déconstruire en interrogeant le rôle de la mémoire collective dans l'écriture de l'histoire du théâtre populaire⁷.

Né en 1926 à Clermont-Ferrand, mort à Paris en 2010, André Degaine s'intéresse tout jeune au théâtre, qu'il lit avec avidité, encouragé par son frère et par sa mère. Il rejoint l'administration des Postes, Télégraphes et Téléphones (PTT) et fait l'ensemble de sa carrière, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, à la Grande Poste de la rue du Louvre. Fervent spectateur, il fréquente assidûment les salles parisiennes après guerre et rend compte à son frère aîné de ses découvertes. Mais il joue également au sein de la troupe d'amateurs des PTT, pour laquelle il écrit quelques pièces. Ses amis l'avaient surnommé le « spectateur absolu » car il voyait énormément de spectacles ; d'ailleurs sa participation à l'émission *Le Masque et la Plume* était souvent l'occasion de rappeler des mises en scène passées qu'il avait eu

4 Marion Denizot, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, préface de Robert Abirached, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2005.

5 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 69-72 et François Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.

6 Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland: théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 47, 2013 et, avec Bénédicte Boisson, *Le Théâtre du Peuple de Bussang: cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015.

7 Marion Denizot, « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », *Revue d'histoire du théâtre*, 1, septembre 2013, « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, p. 3-7 et « Histoire et mémoires du "théâtre populaire" », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 397-412.

la chance de découvrir, ou des versions diverses de tel ou tel texte classique⁸. Au format A4, le livre comporte 436 pages, dont 2 000 illustrations et un index de plus de 1 300 entrées. L’ayant écrit à la main, dans une calligraphie simple et lisible, et illustré lui-même, André Degaine a tout d’abord composé des exemplaires artisanaux sous forme de photocopies reliées. Il envoie un exemplaire à Jérôme Garcin, dont il connaît la sensibilité pour l’histoire du théâtre populaire, en raison, notamment, de ses liens familiaux avec Gérard Philipe dont il a épousé la fille. Le journaliste l’encourage à le diffuser plus largement. Le livre est publié par un petit éditeur, Nizet⁹, qui, en raison du succès du premier tirage de 300 exemplaires, le réédite régulièrement. S’intéressant tout à la fois aux œuvres, aux artistes, aux publics, aux lieux mais aussi aux pratiques et aux conditions matérielles de la pratique scénique (l’éclairage, la machinerie, le financement), fourmillant d’anecdotes¹⁰ ou d’éléments méconnus, l’ouvrage est constitué d’un récit chronologique émaillé de dessins tirés de documents d’archives ou reconstitués par son auteur.

Dans le cadre de cette contribution, je souhaite montrer en quoi l’ouvrage d’André Degaine soulève des questions d’historiographie, en mêlant écriture « traditionnelle » de l’histoire du théâtre et affirmation d’un point de vue singulier conduisant à écrire une *autre* histoire du théâtre.

LES *TOPOÏ* D’UNE ÉCRITURE « TRADITIONNELLE » DE L’HISTOIRE DU THÉÂTRE

Dans un premier temps, revenons sur quelques *topoi* d’une histoire, que je qualifierais d’histoire « traditionnelle » du théâtre, dont certains sont désormais l’objet d’une réécriture historiographique¹¹ : la conception finaliste de l’histoire, qui organise le

⁸ Notons d’ailleurs que son ouvrage traite régulièrement des différentes mises en scène d’une même œuvre, montrant ainsi les évolutions interprétatives et esthétiques.

⁹ En activité de 1957 à 2014, l’éditeur Nizet a publié plusieurs centaines d’ouvrages de critique littéraire. Il s’inscrit dans le paysage érudit et savant des éditeurs littéraires.

¹⁰ Ainsi le commentaire d’Emmanuel Berl comparant un concert de Johnny Hallyday et les Dionysies grecques. Voir A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Je ne commenterai pas dans le cadre de cette contribution l’affirmation de la « fin » du Romantisme avec « l’échec » des *Burgraves* (voir Agathe Giraud, *L’Autre Légende du siècle : création et réception des Burgraves de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2023) ou l’assimilation de la « naissance » du théâtre moderne à l’apparition de la figure du metteur en scène (voir Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne, et les enjeux mémoriels autour de la figure d’André Antoine », *Revue d’histoire du théâtre numérique*, 1, septembre 2013, p. 47-56 et Roxane Martin, *L’Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques

récit en fonction de jugements de valeur ; la pensée de l'origine grecque du théâtre, avec comme corollaire l'assimilation du théâtre à la *res publica* et au gouvernement du peuple ; une valorisation du rôle des « grands personnages » dans le récit historique, avec un point de vue parfois hagiographique.

L'ouvrage s'ouvre sur une carte présentant l'histoire du théâtre par la métaphore d'un fleuve allant de la source de la Grèce antique jusqu'à la décentralisation dramatique au xx^e siècle. Marco Consolini a déjà commenté celle-ci en y dénonçant « un exemple imbattable de finalisme¹² » : l'histoire du théâtre est analysée à partir d'un phénomène qui ne recouvre pas la totalité des pratiques théâtrales du xx^e siècle, mais qui exprime une volonté de démocratisation et d'aménagement culturel du territoire : la décentralisation dramatique. Nous retrouvons dans cette conception l'idée courante dans l'histoire de l'art d'un progrès inéluctable qui mènerait à la perfection artistique ;

304 ici, le théâtre d'art de service public, détaché de toute compromission avec le pouvoir en place, qu'il soit politique ou économique. Le théâtre des XVII^e et XIX^e siècles, qualifié de « théâtre bourgeois », constitue une sorte de « contre-modèle », comme en témoigne l'introduction du chapitre :

Après le miracle élisabéthain...

Après le siècle d'or espagnol...

Après la commedia dell'arte...

... la scène et la salle « à l'italienne » embourgeoisées s'installent, peu à peu partout : compartimentage social, dispositif souple mais mou... pour un répertoire complaisant¹³.

Le point de vue sur l'histoire n'est donc pas neutre et il engage des jugements de valeur ; André Degaine juge le passé en fonction de ses idéaux actuels, marqués par l'éducation populaire et la démocratisation de la culture¹⁴.

L'ouvrage d'André Degaine s'écrit également à partir d'un *topos* particulièrement actif dans l'histoire du théâtre : l'origine du théâtre grec dans la construction du théâtre occidental. Cette perspective n'est pas originale : elle figure, par exemple, dans

Garnier, 2014).

¹² Marco Consolini, *Naissance et développement de la mise en scène moderne. Histoire et historiographie*, mémoire de synthèse pour l'HDR, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 72.

¹³ A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁴ Une des valeurs principales qui construit l'écriture « traditionnelle » de l'histoire du théâtre est la conception du théâtre dans sa fonction éducative, comme lieu de transmission de valeurs morales, ce qui justifie, par exemple, chez Léon Moussinac la critique du théâtre du Second Empire (voir Léon Moussinac, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Amiot et Dumont, 1957, p. 329 et *sq.*).

les fascicules de la collection « Que sais-je ? » consacrés à l’histoire du théâtre, signés par Robert Pignarre puis par Alain Viala¹⁵. Pour le mouvement du théâtre populaire, la Grèce antique devient une matrice pour penser tout à la fois le théâtre et la cité ; l’art et le politique¹⁶. Dans le dessin introductif du fleuve du théâtre, cette origine oriente le récit en fonction du rapport du théâtre au politique. L’histoire du théâtre s’écrit à partir de la proximité plus au moins grande au « peuple ». André Degaine reprend ainsi le postulat posé par Denis Guénoun¹⁷ d’un théâtre « intrinsèquement politique », dans la mesure où il serait né pour répondre à des questions touchant à la construction de la cité, hypothèse déjà développée par Yves Barel¹⁸ à partir d’une assimilation de l’architecture en arc de cercle à un espace permettant la formation d’une communauté – hypothèse que les découvertes archéologiques contredisent¹⁹.

Alors que l’auteur cite Roland Barthes établissant une distinction entre théâtre populaire, théâtre civique et « théâtre de la cité responsable²⁰ » et qu’il relève en bas de page l’exclusion de la Cité-État des femmes et des esclaves²¹, ce dessin de la « petite histoire du théâtre », en raison du critère discriminant de « populaire » *versus* « non populaire », laisse la place à certaines confusions et interprétations problématiques qui caractérisent l’histoire du théâtre populaire. En effet, à ne pas distinguer la

¹⁵ Robert Pignarre, *Histoire du théâtre* [1945], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1949 et 8^e éd. mise à jour, 1967 et Alain Viala, *Histoire du théâtre* [2005], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2012.

¹⁶ Voir Hubert Gignoux, *Histoire d’une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l’Aire, 1984 et Melly Puaux, Paul Puaux et Claude Mossé, *L’Aventure du théâtre populaire. D’Épidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996. Pour preuve de cet héritage revendiqué et de cette nostalgie du théâtre grec, Maurice Pottecher a encastré lors de la reconstruction du Théâtre du Peuple de Bussang, en 1921, après les dommages de la Première Guerre mondiale, un fragment de marbre rapporté d’un voyage en Grèce sur lequel il a fait graver cette citation : « Je viens du théâtre de Dionysos à Athènes. J’ai entendu de grandes voix. »

¹⁷ Denis Guénoun, « L’exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre [1992] », dans *L’Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 9-43.

¹⁸ Yves Barel, *La Quête du sens : comment l’esprit vient à la cité*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹⁹ En effet, les théâtres du v^e siècle avant Jésus-Christ, quand Eschyle, Sophocle et Euripide y jouent leurs pièces, sont en bois et frontaux. Voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001.

²⁰ André Degaine ne mentionne pas la source de la citation (A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 20).

²¹ *Ibid.*, p. 21.

double origine étymologique du mot « peuple » (*populus* et *plebs*), mais aussi à ne pas distinguer les notions de « cité » et de « peuple », André Degaine utilise le même vocable de « théâtre populaire » pour caractériser le théâtre grec, dont on sait qu'il s'inscrit dans une temporalité religieuse, le théâtre de tréteau ou de foire qu'il qualifie de « théâtre populaire spontané », au titre – non explicité – qu'il repose sur des pratiques festives traditionnelles, mais aussi le théâtre de Jean Vilar et celui de la décentralisation. Ce dernier repose sur un projet tout à la fois artistique et politique, qui affirme « une double ambition » :

306 d'une part, se démarquer des pratiques théâtrales de l'époque, caractérisées par le mercantilisme, le divertissement et l'exclusion sociale d'une large partie de la population, et, d'autre part, élargir l'assise du public, vers les fractions de la société qui ont difficilement accès aux lieux officiels de représentation théâtrale, en cherchant, ainsi, à réunir dans le lieu de la représentation théâtrale l'ensemble de la « communauté » sociale et politique²².

Enfin, l'histoire du théâtre proposée par André Degaine relève de ce que Laura Naudeix a pu nommer une histoire « par personnages²³ » portée par des hommes et par quelques femmes²⁴. Si nous feuilletons rapidement l'ouvrage, ce sont de multiples portraits qui émergent, certaines vignettes étant des reproductions de portraits officiels, d'autres de véritables caricatures, souvent cocasses. Les mouvements artistiques sont présentés à partir des auteurs et de leurs représentants, à l'image des célèbres manuels de Lagarde et Michard qui consacrent des notices biographiques aux auteurs censés incarner l'histoire littéraire. En effet, avant la réforme des programmes scolaires, introduisant l'approche thématique de la littérature, les lycéens découvraient l'histoire littéraire de manière chronologique, en liant l'œuvre à la biographie de l'auteur. Après plusieurs siècles de franc succès (des maîtres romains comme Plutarque ou Suétone, à Thomas Carlyle ou Hippolyte Taine, en passant par Giorgio Vasari ou les hagiographies de saints), le genre biographique a cependant connu de vives critiques. Dans *Le Pari biographique. Écrire une vie* (2005), François Dosse, qui a rédigé lui-même plusieurs

²² Voir Marion Denizot, « Histoire et mémoires du “théâtre populaire” », art. cit., p. 397.

²³ Voir la contribution de Laura Naudeix dans ce volume (p. 197).

²⁴ André Degaine évoque les grandes figures de comédiennes comme Suzanne Després (voir A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 292) ou Sarah Bernhard (*ibid.*, p. 298) et, de manière plus originale, celle de Magdelaine Bérubet qui fut tout à la fois autrice, comédienne, professeure, fondatrice du Club des Mécènes et du conservatoire d'art dramatique à Clermont-Ferrand (*ibid.*, p. 407-408). Il évoque également Jeanne Laurent et son action en faveur de la décentralisation (*ibid.*, p. 369).

biographies intellectuelles²⁵, revient longuement sur « l'éclipse de la biographie » en histoire. Les sciences sociales – et notamment la sociologie, qui cherche, sous l'égide d'Auguste Comte, à fonder ses critères de scientificité à partir de la possibilité d'établir des lois intangibles – invitent les historiens à se détourner de leurs « trois idoles » : la chronologie, le politique et la biographie. L'École des Annales privilégie l'approche collective et les logiques sociales²⁶, reprenant la charge initiale de François Simiand dans son article de 1903²⁷. Pour les marxistes, la biographie, legs de la bourgeoisie, occulte les vrais enjeux et masque les inégalités. Dans la lignée de Claude Lévi-Strauss, l'anthropologie cherche à s'émanciper des logiques individuelles pour mettre au jour les invariants qui structurent la société. Cette influence structuraliste parcourt, dans les années de l'après-Seconde Guerre mondiale, l'ensemble des sciences humaines, y compris la littérature, comme en témoigne la polémique autour du *Sur Racine* de Roland Barthes. En recherchant la structure qui caractérise le théâtre de Racine, cette étude perturbe la communauté littéraire, notamment pour son refus d'expliquer l'œuvre par le parcours biographique : « Si l'on veut faire de l'histoire littéraire, il faut renoncer à l'individu Racine²⁸ », affirme l'auteur, qui mènera un dialogue, par essais interposés, avec Raymond Picard, professeur à la Sorbonne.

A contrario, l'ouvrage d'André Degaine s'inscrit dans une tradition historiographique incarnée, qui met au premier plan le rôle de l'individu et de l'artiste, en prenant le risque de l'hagiographie. Par ailleurs, le recours aux anecdotes biographiques²⁹ s'accompagne

²⁵ Voir François Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie* [1997], version revue et augmentée, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008 ; Michel de Certeau. *Le marcheur blessé* [2002], Paris, La Découverte, 2007 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007 ; Pierre Nora. *Homo historicus*, Paris, Perrin, 2011 ; Michel Serres. *La joie de savoir*, Paris, Plon, 2024.

²⁶ Même si Marc Bloch reconnaît dans son livre posthume, *L'Étrange Défaite* [écrit en 1940 et paru en 1946], avoir surestimé les forces collectives.

²⁷ François Simiand, « Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos » [Revue de synthèse historique, 1903, p. 1-22], dans *Méthode historique et sciences sociales*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1987, p. 113-137.

²⁸ Roland Barthes, *Sur Racine* [1963], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poche Essais », 1979, p. 167.

²⁹ Voir, notamment, la notice consacrée à Rachel (A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 270), ou celles consacrées à André Antoine, Paul Fort ou Jacques Copeau (*ibid.*, p. 285). Ernst Kris et Otto Kurz ont mis en lumière le rôle des anecdotes biographiques pour former la légende des créateurs en participant d'une démarche hagiographique. Voir Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique* [1934], trad. Michèle Hechter, préface d'Ernest Hans Gombrich, Paris, Rivages, 1987.

d'une recherche en termes de filiation ou d'influence, qui relève davantage d'une approche prosopographique, reprenant une notion fréquemment utilisée, celle de « famille théâtrale³⁰ ». Cette perspective conduit à masquer la spécificité, voire les antagonismes, entre les différents acteurs, tout en reproduisant certains éléments mémoriels de l'histoire du théâtre. Un schéma tente ainsi de rendre compte du paysage théâtral du xx^e siècle (d'Antoine à « la plupart des metteurs en scène actuels ») en établissant des liens de filiation « directe », des liens dits d'« influence » ou en mettant en exergue les metteurs en scène « visionnaires » (Edward Gordon Craig, Adolphe Appia et Antonin Artaud) ; celui-ci a, certes, le mérite de la clarté pédagogique, mais il simplifie à l'extrême une histoire qui se révèle, dès lors que l'on étudie chaque artiste, plus complexe. Ce schéma conforte une vision « théâtro-centrée », en faisant abstraction du rôle des avant-gardes picturales et/ou littéraires, à l'origine des mouvements artistiques qui émaillent le siècle. Il méconnaît également le rôle des collaborateurs et des professionnels, qui contribuent au processus de création et à la diffusion des œuvres, délaissant toute approche systémique ou interactionniste³¹.

UNE AUTRE HISTOIRE DU THÉÂTRE

Malgré ces éléments, qui inscrivent l'ouvrage d'André Degaine du côté d'une certaine tradition historiographique, plusieurs aspects concourent à l'écriture d'une *autre histoire du théâtre* : la prise en compte des pratiques en amateur et des mouvements d'éducation populaire, mais aussi un intérêt pour des genres mineurs, peu mobilisés dans les manuels d'histoire du théâtre.

André Degaine rompt avec une caractéristique majeure de l'écriture de l'histoire du théâtre : la séparation étanche entre l'histoire d'un théâtre identifié comme « professionnel » et celle du « théâtre de société » puis du « théâtre amateur ». Ainsi, après avoir évoqué le « théâtre de collège³² », il insère un encadré consacré aux théâtres de société du XVIII^e siècle³³, qui rend compte du rôle de Thomas Guellette, à propos duquel l'auteur écrit : « Compétent dans son métier, passionné par son

³⁰ Cette lecture est souvent mobilisée pour écrire l'histoire du théâtre populaire. Voir H. Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, *op. cit.*

³¹ Voir Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1998.

³² A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 182. L'auteur présente notamment les clercs de la Basoche.

³³ *Ibid.*, p. 233.

“violon d’Ingres”, il apparaissait à ces amateurs d’une époque sans chômage, un peu comme leur “saint-patron³⁴”. » Le théâtre amateur est évoqué à plusieurs reprises dans l’ouvrage à partir d’une entrée très rarement convoquée en dehors des spécialistes de l’histoire et des pratiques du théâtre d’amateurs : les stages de réalisation, impulsés par Jean Guéhenno au sortir de la Seconde Guerre mondiale à la direction de la Culture populaire et des Mouvements de jeunesse³⁵. À trois occasions, André Degaine cite le rôle de ces stages. Tout d’abord, alors qu’il évoque la « postérité du théâtre élisabéthain » sur sept pages, et après avoir cité Voltaire, les expériences symbolistes, le Cartel ou les mises en scène de Jean Vilar, il consacre le dernier *item* (sur 17) à la représentation en 1956 de *Peines d’amour perdues*, mis en scène par Jean Lagénie, mêlant ainsi sur une même page des réalisations professionnelles et des réalisations en amateur. L’annexe 4 est consacrée à un long portrait de Jean Lagénie, qu’André Degaine définit comme le « pionnier de la “décentralisation avant la lettre³⁶ » . Il fait ainsi découvrir aux lecteurs une figure méconnue de la décentralisation, créateur à Bordeaux, avant la Seconde Guerre mondiale, de la Compagnie du Bon Vouloir, qui rejette la scène classique pour adopter un modèle copélien, adaptable aux lieux non dédiés à la pratique théâtrale. Dans l’immédiate après-guerre, Jean Lagénie fonde La Nouvelle Compagnie, qui mêle comédiens professionnels et jeunes comédiens en devenir. Lauréat du Concours des Jeunes compagnies en 1946 et 1947 (avec *Intermezzo*, deuxième prix en 1946 et *L’Alchimiste* en 1947, premier prix), la compagnie, malgré son succès, n’accède pas

-
- 34 *Ibid.* Difficile de ne pas lire dans cette référence à une époque de « plein emploi » une allusion à la situation contemporaine du théâtre professionnel, dont l’intermittence, mode spécifique d’indemnisation du chômage, constitue un sujet de confrontation entre amateurs et professionnels. Voir Lénaïg Lozano, « L’amateur et le professionnel. Histoire d’une relation mouvementée », *European Drama and Performance Studies*, hors-série 2021, « Varia/Theâtre amateur et décentralisation dramatique en Bretagne, une histoire de liens et d’échanges », dir. Marion Denizot, p. 259-270.
- 35 La direction est créée au sein du ministère de l’Éducation nationale, dirigé par René Capitant. Jean Guéhenno reprend des idées élaborées dans la clandestinité, pendant la Seconde Guerre mondiale, en mettant en place avec Christiane Faure les premiers instructeurs d’animateurs de jeunesse. Il contribue à réorganiser les maisons de la jeunesse et de la culture. En 1948, après la fusion de la direction de la Culture populaire et des Mouvements de jeunesse avec la direction de l’Éducation physique et des activités sportives (puis leur transfert au ministère de la Jeunesse et des Sports), Jean Guéhenno se rend compte qu’il n’aura pas suffisamment d’autonomie et démissionne de son poste. Voir Franck Lepage, *Les Stages de réalisation (1945-1995). Histoire et modernité d’un dispositif original d’intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports*, Marly-le-Roi, Institut national de la Jeunesse et de l’éducation populaire, Documents de l’INJEP, 25, 1996.
- 36 A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, op. cit., p. 409.

au statut de centre dramatique (c'est Maurice Jacquemont à Toulouse qui obtient le label). Enfin, l'annexe 5 retrace l'histoire des stages de réalisation et l'instauration des « instructeurs nationaux d'art dramatique » qui assurent des fonctions de formation mais aussi d'accompagnement des troupes d'amateurs. André Degaine y dresse le portrait des premiers instructeurs (Hubert Gignoux, Henri Cordeaux, Yves Joly, André Crocq ou Jean Jouvet) et poursuit en présentant le travail de Jean Lagénie, de René Jauneau, d'André Crocq ou de Gabriel Monnet, en s'attachant à rendre compte de leurs réalisations théâtrales. Il souligne par le dessin le caractère novateur de leurs propositions. Il conclut cette partie en notant que « tous vont bénéficier (enfin) d'un statut en 1960. Mais ils s'appelleront désormais : conseillers techniques et pédagogiques... On va glisser du théâtre vers le "socio-éducatif³⁷" ». Cette conclusion exprime un parti pris en faveur d'une approche artistique du théâtre d'amateurs, dont 310 témoigne le choix de consacrer une double page à l'influence de Léon Chancerel³⁸. En définissant l'aventure de Léon Chancerel et des « comédiens-routiers », comme « Copeau mis à la portée de tous, sans démagogie³⁹ », André Degaine exprime clairement son attachement à une vision du théâtre d'amateurs hautement qualifiés. Relevons que les annexes 6 et 7 sont également consacrées à des expériences qualifiées de « culture populaire » : le théâtre amateur lié à des comités d'entreprise (dénommé « théâtre corporatif ») et une expérience de théâtre amateur en banlieue, le Théâtre-école de Montreuil. S'appuyant – sans le revendiquer – sur sa propre expérience, André Degaine présente ainsi la troupe de l'Équipe, fondée par Henri Demay au sein de la Société nationale des chemins de fer (et patronnée par Léon Chancerel) et celle du Jeune théâtre PTT animée par André-Michel Duval, à laquelle il a participé durant son activité professionnelle. À chaque évocation du théâtre amateur, l'entrée choisie est le répertoire ou les recherches formelles de mises en scène, en soulignant le caractère exigeant, voire avant-gardiste ou expérimental, des intentions artistiques. André Degaine traite ainsi le théâtre d'amateurs selon une perspective esthétique et artistique – alors que les ouvrages sur le théâtre abordent le théâtre d'amateurs plutôt à partir d'une analyse en termes de pratiques sociales ou de loisirs⁴⁰.

37 *Ibid.*, p.416.

38 *Ibid.*, p.322-323.

39 *Ibid.*, p.323.

40 Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004, p.7-15 et Jean-Marc Larrue, « Le Théâtre des amateurs et la question de l'art », dans Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, L'Entretempo, 2011, p.41-52.

Cet attachement à la culture populaire se lit également dans le fait qu’André Degaine ne se contente pas de rendre compte des éléments et des figures « attendus » de l’histoire du théâtre, mais évoque également des expériences, des périodes ou des genres que l’histoire du théâtre a souvent mis de côté. J’en donnerais ici quelques exemples, qui touchent aussi bien à des genres méprisés qu’à des époques peu considérées. Après une présentation très détaillée du parcours et de l’œuvre d’André Antoine (en sept pages), André Degaine propose un encadré d’une page sur le théâtre du Grand Guignol⁴¹. Certes, la hiérarchie n’est pas remise en cause – la postérité d’André Antoine ne faisant pas de doute – mais le choix de présenter ce théâtre mérite d’être souligné, en particulier si l’on se réfère à des manuels reconnus et légitimes d’histoire du théâtre. Ainsi, Hélène Laplace-Claverie consacre au Grand Guignol une trentaine de lignes dans le chapitre sur les spectacles optiques et musicaux (sur un ouvrage qui comporte plus de 550 pages⁴²) alors qu’il est totalement absent de l’ouvrage dirigé par Jacqueline de Jomaron⁴³. De même, André Degaine fait le choix d’évoquer en deux pages le boulevard des années folles⁴⁴, en commençant le chapitre par une considération en termes de fréquentation, n’hésitant pas à comparer les « demi-salles » de Jacques Copeau et des disciples du Cartel et les succès des grandes salles des boulevards. Il évoque ainsi les revues de fin d’année qui font salle comble, mais aussi les pièces de Sacha Guitry, celles de Paul Géraldy ou encore celles de Marcel Pagnol, répertoire peu considéré au sein des études théâtrales. De même, si le théâtre de la Révolution est peu évoqué – à l’instar d’une conception habituelle de l’écriture de l’histoire du théâtre, qui priviliege l’histoire des formes à une histoire qui mêle trop étroitement création et enjeux politiques –, André Degaine consacre tout un chapitre au théâtre pendant les « années sombres ». Certes, la chronologie (qui s’arrête à 1949) dépasse la seule période vichyste, mais plusieurs pages sont effectivement consacrées à une période peu présente dans les livres d’histoire du théâtre⁴⁵. Sont ainsi évoqués les troupes patronnées par Jeune France – et qui constituent un terreau fertile pour l’essor de la

⁴¹ A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, op. cit., p. 299.

⁴² Hélène Laplace-Claverie, « Spectacles optiques et musicaux – II », dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du xix^e siècle*, Paris, L’Avant-scène théâtre, 2008, p. 477-487 (p. 486-487).

⁴³ Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, t. I: *Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, 2^e éd., 1992; *Le Théâtre en France*, t. II: *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, 2^e éd. 1992; réunis dans un même volume : Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1992 et Armand Colin, coll. « La Pochothèque », 1993.

⁴⁴ A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, op. cit., p. 325-326.
⁴⁵ *Ibid.*, p. 350-363.

décentralisation dramatique – mais aussi les spectacles marquants du Paris occupé (avec les figures de Charles Dullin, Gaston Baty, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus). La suite du chapitre est consacrée aux petits théâtres de la Rive gauche, qui amorcent le renouvellement du théâtre après la Seconde Guerre mondiale. Ces pages sont extrêmement précises – de même d’ailleurs que le chapitre sur le théâtre de l’Absurde, contemporain de la jeunesse d’André Degaine, qui se rappelait avoir écumé ces salles avant-gardistes.

Les choix effectués par André Degaine montrent une certaine liberté avec l’histoire du théâtre telle qu’elle a pu être enseignée à l’université, en particulier au sein des premiers instituts d’études théâtrales, qui ont privilégié les mouvements artistiques d’avant-garde au détriment des pratiques théâtrales⁴⁶.

312 En conclusion, soulignons le caractère singulier de l’ouvrage d’André Degaine, entre histoire traditionnelle et rupture avec plusieurs de ses canons. L’ouvrage offre tout d’abord un récit mémoriel et officiel de l’histoire du théâtre. Comme le dit Olivier Barrot dans une émission à l’occasion de sa parution⁴⁷: « Tous sont là », sous-entendu, tous les grands noms, tout ce qui est attendu en termes de « grandes figures » et de héros théâtraux est présent. La forme tout à la fois calligraphique et dessinée accentue l’approche narrative du récit pour enfants ; ce que confirme Jean Dasté dans sa préface puisqu’il compare l’ouvrage « aux beaux albums d’Images de [son] enfance⁴⁸ ». À l’instar des manuels d’histoire de la Troisième République, celui-ci décline une forme de récit national héroïsant. Pourtant, derrière cette conformité avec l’histoire officielle, on peut constater plusieurs pas de côté.

Tout d’abord, l’histoire racontée par André Degaine rompt avec les canons de l’histoire du théâtre telle qu’elle a longtemps été enseignée. Elle élargit l’approche littéraire en s’intéressant aux pratiques spectatoriennes, aux coulisses de la création, aux dimensions techniques et financières, mais aussi aux enjeux de diffusion. Elle décale également l’approche liée à la discipline des études théâtrales⁴⁹ puisque le récit intègre des formes longtemps jugées illégitimes ou mineures, ainsi que le

⁴⁶ Voir Marion Denizot, « [Le canon théâtral à l’épreuve de la discipline des études théâtrales](#) », *Revue d’historiographie du théâtre*, n°8, « Le canon théâtral à l’épreuve de l’histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-104.

⁴⁷ [Émission du 4 mars 1993](#), images d’archive, Institut national de l’audiovisuel (INA) [Youtube].

⁴⁸ A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹ Cependant, André Degaine organise la troisième partie de l’ouvrage autour de la « naissance » du metteur en scène, reprenant ici un des *topoi* majeurs de l’histoire du théâtre enseignée.

théâtre non professionnel et amateur. André Degaine réunit dans son ouvrage ce qu'Élie Konigson a identifié comme les « deux modes bien distincts de réalisation de la fonction dramatique⁵⁰ ». En second lieu, le récit est structuré à partir d'un point de vue contemporain : l'existence depuis la Seconde Guerre mondiale, en France, d'un théâtre de service public. L'histoire du théâtre est alors l'objet d'une taxinomie distinguant les formes de théâtre populaire et les formes qui s'en détachent pour former le « théâtre bourgeois ». Cette analyse rétroactive conduit à des anachronismes évidents, comme celui d'appliquer la notion de « service public » à des époques où il n'y a pas de distinction entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel et où la personne royale se confond avec l'idée nationale et l'État⁵¹. Ce point de vue assumé – défendre l'idée vilarienne du « théâtre, service public⁵² » – conduit à des passages clairement hagiographiques, qui pourraient relever des caractéristiques de *l'istoria magistra vite*, au sens où l'érudit et l'historien s'effacent derrière le militant pour faire de certaines époques des *modèles* du théâtre et promouvoir ainsi des valeurs politiques démocratiques.

-
- ⁵⁰ « Un théâtre urbain, celui qui se joue sur les places de marché [...] théâtre à thèmes religieux la plupart du temps, joué par des amateurs, choisis en fonction de leur statut dans la vie; ou encore le théâtre de cour à thèmes mythologiques. Dans les deux cas, acteurs et spectateurs appartiennent aux mêmes groupes sociaux [...]. De l'autre côté, on a un théâtre mobile, sur tréteaux, un théâtre de texte, avec peu ou pas de décors, pas de machinerie, avec des acteurs professionnels ou semi-professionnels saisonniers. Ce type de théâtre est interdit dans les villes. Il se joue aux lisières des agglomérations. [...] c'est ce théâtre de hors-les-murs (qui sera aussi celui des foires aux xvi^e et xvii^e siècles), qui est à l'origine du théâtre de texte, des théories théâtrales sur l'acteur, le jeu, l'espace de jeu ». (Élie Konigson, « Traditions et lisières », dans *Les Rendez-vous de lieux publics*, Marseille, Centre national de création pour les arts de la rue, 1993, p. 14-16, cité par M.-M. Mervant-Roux, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.)
- ⁵¹ La première partie s'intitule « Le temps du Service public » et comprend trois chapitres, respectivement, sur le théâtre grec, le théâtre romain et le théâtre médiéval (A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, p. 19-104).
- ⁵² Jean Vilar, *Le Théâtre, service public et autres textes* [1975], présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1986.

BIBLIOGRAPHIE

- BAREL, Yves, *La Quête du sens : comment l'esprit vient à la cité*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine* [1963], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poche Essais », 1979.
- BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'Art* [1982], Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1998.
- BOISSON, Bénédicte et DENIZOT, Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986, p. 69-72.
- DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 1992.
- DENIZOT, Marion, « Histoire et mémoires du “théâtre populaire” », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et Peuple, de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 397-412.
- , « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 1, « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, septembre 2013, p. 3-7.
- , « [Le canon théâtral à l'épreuve de la discipline des études théâtrales](#) », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 8, « Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-104.
- , *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, préface de Robert Abirached, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2005.
- , *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 47, 2013.
- DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.
- , *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Michel de Certeau. Le marcheur blessé* [2002], Paris, La Découverte, 2007.
- , *Michel Serres. La joie de savoir*, Paris, Plon, 2024.
- , *Paul Ricœur. Les sens d'une vie* [1997], version revue et augmentée, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008.
- , *Pierre Nora, Homo historicus*, Paris, Perrin, 2011.
- FOLCO, Alice, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne, et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, *Revue d'histoire du théâtre numérique*, n° 1, septembre 2013, p. 47-56.
- GIRAUD, Agathe, *L'Autre Légende du siècle : création et réception des Burgraves de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

- GUÉNOUN, Denis, « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre [1992] », dans *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 9-43.
- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chancerel. Les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1984.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, t. I : *Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, 2^e éd. 1992 ; *Le Théâtre en France*, t. II : *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, 2^e éd. 1992, réunis dans un même volume, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1992 et Armand Colin, coll. « La Pochothèque », 1993.
- KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique [1934]*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, préface de E. H. Gombrich, Paris, Rivages, 1987.
- LAPLACE-CLAVIERE, Hélène, LEDDA, Sylvain et NAUGRETTE, Florence (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008.
- LARRUE, Jean-Marc, « Le Théâtre des amateurs et la question de l'art », dans Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 41-52.
- LEPAGE, Franck, « Les stages de réalisation (1945-1995). Histoire et modernité d'un dispositif original d'intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports », Marly-le-Roi, Institut national de la Jeunesse et de l'éducation populaire, *Documents de l'INJEP*, 25, 1996.
- LOZANO, Lénaïg, « L'amateur et le professionnel. Histoire d'une relation mouvementée », *European Drama and Performance Studies*, hors-série, 2021, « Varia/Théâtre amateur et décentralisation dramatique en Bretagne, une histoire de liens et d'échanges », dir. Marion Denizot, p. 259-270.
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001.
- MOUSSINAC, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Amiot et Dumont, 1957.
- PIGNARRE, Robert, *Histoire du théâtre [1945]*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1949 et 8^e éd. mise à jour, 1967.
- PUAUX, Melly, PUAUX, Paul et MOSSÉ, Claude, *L'Aventure du théâtre populaire. D'Épidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.
- RICŒUR, Paul, « Objectivité et subjectivité en histoire » [décembre 1952], repris dans *Histoire et Vérité*, Éditions du Seuil, 1955, p. 23-44.
- SIMIAND, François, « Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos » [*Revue de synthèse historique*, 1903, p. 1-22], dans *Méthode historique et sciences sociales*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1987, p. 113-137.

- VIALA, Alain, *Histoire du théâtre* [2005], PUF, coll. « Que sais-je ? », 2012.
- VILAR, Jean, *Le Théâtre, service public et autres textes* [1975], présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1986.
- WEBER, Max, « Essai sur le sens de la “neutralité axiologique” dans les sciences sociologiques et économiques [1917] », dans *Essais sur la théorie de la science*, traduits de l'allemand et introduits par Julien Freund, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1992, p. 365-433.
- , *La Science, profession et vocation* [*Wissenschaft als Beruf*, 1919], suivi de *Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, traduction d'Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone, 2005.

NOTICE

316

Marion Denizot est professeure des universités en études théâtrales à l'université de Rennes 2, directrice du master 2 « La médiation du spectacle vivant à l'ère du numérique » et directrice de l'UFR Arts, Lettres et Communication. Diplômée de l'Institut d'études politiques de Paris, ses travaux portent sur l'histoire de la décentralisation dramatique, des politiques et des institutions théâtrales, les héritages du théâtre populaire et les liens entre histoire et théâtre. Ouvrages personnels : *L'ADEC-Maison du théâtre amateur de Rennes : une association au service des amateurs*, Rennes, PUR, 2023 ; (avec Bénédicte Boisson), *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Actes Sud, 2015 ; *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Honoré Champion, 2013 ; *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, préface de Robert Abirached, La Documentation française, 2005.

RÉSUMÉ

En 1992 paraît l'*Histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine, qui connaît un grand succès. S'intéressant tout à la fois aux œuvres, aux artistes, aux publics, aux lieux mais aussi aux pratiques et aux conditions matérielles de la pratique scénique (l'éclairage, la machinerie, le financement), fourmillant d'anecdotes ou d'éléments méconnus, l'ouvrage est constitué d'un récit chronologique émaillé de dessins tirés de documents d'archives ou reconstitués par son auteur, fervent spectateur et non moins fervent militant de l'éducation populaire et du théâtre amateur. L'article montre en quoi l'ouvrage d'André Degaine soulève des questions d'historiographie, en mêlant écriture « traditionnelle » de l'histoire du théâtre et affirmation d'un point de vue singulier conduisant à écrire une *autre histoire* du théâtre.

317

MOTS-CLÉS

Historiographie du théâtre, théâtre, études théâtrales

ABSTRACT

In 1992 André Degaine's *Histoire du théâtre dessinée* was published to great acclaim. Covering works, artists, audiences and venues, as well as the practices and material conditions of stagecraft (lighting, machinery, funding), and teeming with anecdotes and little-known facts, the book consists of a chronological account interspersed with drawings drawn from archive documents or reconstructed by its author, a fervent spectator and no less fervent campaigner for popular education and amateur theatre. The article shows how André Degaine's work raises questions of historiography, combining the "traditional" writing of theatre history with the assertion of a singular point of view leading to the writing of a *different* history of the theatre.

KEYWORDS

Historiography of theatre, popular theatre, theatre studies

AU SERVICE DE L'ÉTAT – LES RÉÉCRITURES POLITIQUES DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE IRANIEN

Fahimeh Najmi

Université Paris 8

Le spectacle, « c'est une vision du monde qui s'est objectivée¹ », affirmait Guy Debord dans sa *Société du spectacle*. Plus loin, il ajoutait que « forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existants² ». Ces mots trouvent une résonance particulière dans l'Iran moderne et contemporain où le spectacle du pouvoir et un certain spectacle rituel se superposent. C'est dans les marges des cérémonies du deuil du troisième imam shi'ite – cérémonies entièrement voulues et imposées par le « pouvoir » des Bouyides³ afin de marginaliser les rivaux sunnites et de dominer l'ensemble de la société – que les graines de ce spectacle, le *Ta'zieh*, furent semées au IV^e siècle de l'Hégire.

Le *Ta'zieh* est en principe un spectacle fondé sur les récits et les traditions se rapportant à la vie de la famille du Prophète de l'Islam et notamment aux événements, désastres et amertumes qui affectèrent l'Imam Hussein et sa lignée à Kerbela en l'an 61 de l'Hégire. [...] C'est dans la foulée de l'officialisation du shi'isme à l'époque séfévide au XVI^e siècle de l'ère chrétienne que le *Ta'zieh* entre effectivement dans la sphère publique⁴.

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 4.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Les Bouyides ou Buyides (945-1055): cette dynastie persane shi'ite, fondée par trois frères d'origine modeste et originaire du Deylam (ou Daylam au sud-ouest de la mer Caspienne), régna en Perse et dans l'Irak-Adjémi (Jibâl). Mo'ez o-dowleh (ou Mu'izz ad-Dawla ou Mo'izz al-Dowla), surnommé émir des émirs, qui fut le premier émir de Bagdad dès 946 – après la prise de cette ville par les Bouyides – jusqu'à sa mort en 967, y introduisit « des grandes fêtes shi'ites qui déchirèrent la communauté musulmane, car les sunnites y furent majoritaires » (Jean Calmard, s. v. « [Bouyides ou Buyides Les \[935-1055\]](#) », *Encyclopædia Universalis*).

⁴ Fahimeh Najmi, « “À cause des morts, on a trouvé refuge au cimetière” : le *Ta'zieh* dans la littérature de fiction iranienne », *Registres. Revue de l'Institut d'études théâtrales*, 19, 2016, p. 115.

L'espace public devenu ainsi un espace politique permettait désormais au pouvoir d'influer sur le comportement de la population de manière à servir ses intérêts⁵. Ce revirement majeur en matière de gestion des espaces publics a joué, et continue à jouer, en faveur de la perpétuelle récupération de ce spectacle, toujours par le pouvoir en place, comme l'outil de gestion de la loyauté de son public et comme un moyen d'acquérir une légitimité⁶. Quant aux Occidentaux, ils sont tombés à leur tour dans le piège de ce pouvoir iranien en reconnaissant et surestimant ces manifestations et le *Tazieh*, en particulier, et rendent en retour incontournables aux yeux des « historiens » du « théâtre iranien » ces manifestations spectaculaires à caractère religieux shi'ite. Le résultat de ce processus se manifeste dans des travaux qui, en fonctionnant comme une fabrique de la mémoire, ne font que consolider les socles de ce pouvoir. Nous avons donc assisté à l'invention d'une tradition et à son instrumentalisation. L'objectif de cet article, par l'examen de trois ouvrages rédigés successivement en 1955, 2006 et 2015, est de démontrer comment et dans quelle mesure les partisans de différents courants politiques dans ce pays ont apporté leur part à cette œuvre commune.

IL ÉTAIT UNE FOIS... AU ROYAUME DE PERSE

Lorsqu'en 1955, dans la foulée du coup d'État qui avait renversé le gouvernement nationaliste du Dr Mohammad Mossadegh⁷, Abolghasem Djennati-Ataï publie un essai⁸ sur le « théâtre persan », son histoire et ses origines (le premier en son

5 Pierre Livet, « Les lieux du pouvoir. Peut-on penser le pouvoir en partant d'une théorie de la communication ? », dans Alain Cottreau et Paul Ladrière (dir.), *Pouvoir et légitimité: figures de l'espace public*, Paris, EHESS, 1992, p. 45-68.

6 Voir Afshin Marashi, *Nationalizing Iran. Culture, Power, & the State 1870-1940*, Seattle and London, Washington UP, 2008, p. 46.

7 Mohammad Mossadegh (1881-1967). Icône du nationalisme iranien, issu d'une longue lignée de notables, il étudia en Europe et mena une brillante carrière dans la fonction publique jusqu'à ce que Reza Shah (voir *infra*, note n° 17) le force à prendre sa retraite. Revenu à la politique en 1941, il se fit connaître d'abord en tant que député incorruptible, puis en tant que leader du Front national faisant campagne pour la nationalisation de la compagnie pétrolière britannique. Élu Premier ministre en 1951, il nationalisa rapidement l'industrie pétrolière et déclencha ainsi une crise internationale majeure avec la Grande-Bretagne. Il fut renversé par le coup d'État militaire organisé par la CIA et le MI6 en août 1953. Les islamistes se méfièrent de lui en raison de son profond engagement en faveur d'un nationalisme laïc. Voir Ervand Abrahamian, *A History of Modern Iran*, New York, Cambridge UP, 2008, p. xxii.

8 Abolghasem Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan [Bonyâd-e namâyesh dar Iran]*, Téhéran, Safi Ali shah, 1333/1955. Dans cet article – dans le corps du texte comme dans la bibliographie –, si l'édition donne la traduction du titre en anglais ou en

genre), l'ancienneté du phénomène théâtral – plus exactement du « spectacle à l'occidentale⁹ » – au royaume de Perse ne datait pas, certes, de plus de soixante-dix ans¹⁰. Néanmoins, il lui a fallu du panache, de la patience et de la persévérance afin de surmonter l'opposition cléricale, combattre l'étroitesse d'esprit des courtisans, convaincre le scepticisme des intellectuels, et surtout gagner la confiance et susciter l'intérêt de la population pour enfin arriver à offrir aux Iraniens les lieux permanents où, pour la toute première fois, s'exprimer et prendre part publiquement à un dialogue n'étaient plus considérés comme un des priviléges réservés aux élites. Dès lors, les exclus, comme les femmes, les minorités religieuses – ceux qui se trouvaient perpétuellement sur la touche – ont pu, sur un terrain relevant du domaine séculier, s'intégrer à la vie sociale, collaborer à la création des univers éloignés de leur quotidien, donner corps et voix aux personnages imaginaires. Mais tout cela semble ne pas intéresser Djennati-Ataï, peut-être parce qu'à ce moment, de nombreux artistes de la scène, notamment Abdolhossein Noushin¹¹, qui joua un rôle déterminant dans l'instauration et la

français à la suite du titre iranien, je l'indiquerai en italique et ne le ferai pas suivre le cas échéant d'une traduction en français.

- ⁹ Jusqu'à l'ouverture du Théâtre Farhang, fondé par Abdolhossein Noushin (voir *infra*, note n° 11) en 1944 à Téhéran, il est possible de « tracer trois étapes de l'évolution de l'art scénique, au niveau de la représentation, en Iran. Premièrement, il y a les spectacles traditionnels; puis, l'effort de présenter le contenu de pièces occidentales dans le cadre et avec les procédés des spectacles traditionnels (comme les programmes occasionnels proposés par le Tiâtr-e melli, le premier groupe iranien qui a proposé les spectacles dans un lieu clos et fixe s'adressant à un public large de 1911 à 1917); et enfin, d'adopter le cadre du « Théâtre en Occident » pour exposer le contenu qui relève plutôt du domaine des spectacles traditionnels (comme les spectacles présentés au Tamâshâ khâneh Tehran, le premier lieu permanent voué à l'art du spectacle dans la capitale iranienne créé en 1940) » (Fahimeh Najmi, *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 71-72). Les spectacles de ces deux dernières catégories sont ainsi définis comme « spectacles à l'occidentale ».
- ¹⁰ Mirza Fath-Ali Akhounzadeh (1812-1878), Iranien d'origine, mais natif du Caucase, qui, d'après l'historien Fereydoun Adamiyat, fut le précurseur de la dramaturgie et des nouvelles à l'europeenne dans le continent asiatique (Fereydoun Adamiyat, *Life and Thought of Mirza Fath-Ali Akhounzadeh. A contribution to the history of the Iranian liberal ideas [Andishehâ-y-e M. F. Akhounzadeh]*, Téhéran, Kharazmi, 1349/1970, p. 32). Il écrivit six pièces de théâtre entre 1850 et 1856 en dialecte turc azéri. Cependant, la publication des traductions persanes de ses pièces en Perse ne commença qu'à partir de 1871. Toujours est-il que pour la date avancée, je me réfère à l'aménagement d'une salle de spectacle au Darolfonoun – la première école à la mode européenne en Perse fondée en 1885 sous l'ordre de Nasereddin Shah Qadjar (1831-1896).
- ¹¹ Seyyed Abdolhossein Noushin Khorasani (1905-1971) est situé dans le théâtre iranien, au même niveau que Sadegh Hedayat dans la littérature de fiction iranienne et Nima Yushij dans la poésie persane moderne (Mahmoud Dowlatabadi, *Mim va ân-e digarân* [M. et le

propagation du terme de théâtre dans la société iranienne¹² à travers l'inauguration de ses théâtres, se trouvaient en prison et que les salles en question furent brûlées dans le feu du coup d'État par les hommes de main engagés¹³ au service des commanditaires

talent des autres], Téhéran, Cheshmeh, 1391/2012, p. 105). Il fut un homme aux multiples facettes et aborda plusieurs domaines: le théâtre comme metteur en scène, directeur, dramaturge, pédagogue et acteur; la littérature comme nouvelliste et traducteur; la musique comme joueur de târ et d'accordéon, et amateur de musique classique; la recherche littéraire, lexicologique et historique; et la politique comme un socialiste, un des membres fondateurs du parti Tudeh, le parti communiste iranien. Ce dernier lui a valu dix-huit années d'exil dans l'URSS où il succomba à un cancer. Les années qui suivirent son retour de la France, où il fut formé au conservatoire d'art dramatique de Toulouse de 1929 à 1932, portent surtout la marque de ses activités théâtrales. Le lancement des théâtres Farhang, Ferdowsi et Saadi (qu'il dirigea au moment de son emprisonnement), suite à l'abdication de Reza Shah (voir *infra*, note 17), fit de lui « la figure la plus connue des cercles intellectuels de Téhéran » (Ervand Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions*, Princeton, Princeton UP, 1982, p. 306); il lui permit aussi de préparer « la société et les gens pour qu'ils prennent le théâtre au sérieux et [de faire naître] le savoir théâtral en Iran » (Hamid Samandarian, *Cette scène est ma maison [In sahneh khâneh man ast]*, entretien avec A. Mahian, Téhéran, Ghatreh, 1387/2008, p. 329).

¹² Jusqu'à 1944, on se servit du *Tamâshâ khâneh* afin de nommer le lieu où le public observe le spectacle y compris celui à l'occidental.

¹³ Lors du coup d'État de 1953, causant le renversement du gouvernement nationaliste de Mohammad Mossadegh (voir *supra*, note 7) et le retour au pouvoir de Mohammad Reza Pahlavi (r. 1941-1979), de nombreux voyous avaient été mobilisés pour attaquer, notamment, la résidence du Dr Mossadegh, le Premier ministre de l'époque, ainsi que d'autres lieux symboliques comme la station de radio de Téhéran, les bureaux des journaux, progouvernements ou communistes, et, aussi, les théâtres fondés par Noushin et ses collaborateurs. À leur tête, Sha'ban Ja'fari (1921-2006), surnommé Sha'ban Bimokh (sans cervelle), décrit comme « le chef de gang le plus dangereux » (Ervand Abrahamian, « The 1953 Coup in Iran », *Science & Society*, vol. 65, 2, 2001, p. 199). Il « prétendit avoir rassemblé une foule de cinq mille personnes, composée de ses partisans des cercles *zurkhaneh* (c'est-à-dire des lutteurs des « maisons de force » iraniennes), de quelques péons du bazar (la majorité des bazaris établis soutenaient encore Mossadegh à l'époque) et d'un groupe de soldats et d'officiers démobilisés » (Olmo Götz, « The Dangerous Classes and the 1953 Coup in Iran: On the Decline of *lutigari* Masculinities », dans Stephanie Cronin [dir.], *Crime, Poverty and Survival in the Middle East and North Africa: The 'Dangerous Classes' Since 1800*, London, I.B. Tauris, 2021, p. 178). Il a été bien payé pour ses services et a « reçu un luxueux palais des sports construit par un gouvernement reconnaissant pour ses services au Shah » (Willem M. Floor, « The Political Role of the *Lutis* in Iran », dans Michael E. Bonine et Nikki R. Keddie [dir.], *Modern Iran: The Dialectics of Continuity and Change*, Albany, New York UP, 1981, p. 93; cité par Daniel A. Bradburn, « National Conditions and Local-Level Political Structures: Patronage in Prerevolutionary Iran », *American Ethnologist*, vol. 10, 1, 1983, p. 33). Toujours est-il que la participation active de cette catégorie de la population dans le coup d'État a porté atteinte à la légitimité du règne de Mohammad Reza Shah jusqu'à la révolution de 1979.

du putsch. Ainsi, la capitale iranienne, Téhéran, a dû attendre plusieurs années jusqu'en 1965 et l'ouverture de la salle 25 Shahrivar¹⁴, pour qu'une salle de théâtre digne de ce nom y ouvre ses portes de nouveau. En cette année de 1955, donc, le jeune théâtre iranien était à l'agonie.

Dans son essai, à défaut de mentionner ces faits ou d'apporter des arguments et des analyses au sujet du « théâtre en Iran » ou, tout au moins, de la traversée périlleuse de ce théâtre né sous le despotisme des Qadjar¹⁵, confronté à la rupture des deux coups d'État et condamné à survivre sous l'autoritarisme¹⁶ des Pahlavi – ce qui semble plutôt compréhensible vu l'intensité de la répression après le coup d'État de 1953 –, Djennati-Ataï choisit de lister les noms des personnes ayant exercé dans diverses branches de ce domaine, et les noms des pièces écrites par les auteurs persanophones ou traduites depuis des langues étrangères et publiées en persan. Il ajoute, à la fin de son ouvrage, quelques textes en guise d'exemple. Toutefois, l'intérêt de son travail réside ailleurs, lorsqu'il vient au secours d'un pouvoir putschiste en détresse et en mal de légitimité. Pour ce faire, il adopte une stratégie fondée sur deux axes : d'une part, il fustige la prédominance des Grecs et donc des Occidentaux, les Américains et les Anglais, autrement dit, les meneurs du coup d'État de 1953 ; d'autre part, au moment où les Iraniens sont écrasés par le mépris, il fait prévaloir la marque de fabrique de « l'esprit iranien », et sa détermination à « laisser sa propre empreinte » en tout, y compris dans

¹⁴ La salle 25 Shahrivar – rebaptisée Tamâshâ khâneh Snaglaj après la Révolution islamique – fut inaugurée en 1965. Elle se situe dans un quartier ancien – et à l'époque au centre – de Téhéran appelé Snaglaj. Son lancement s'inscrit parmi les efforts qui tentèrent de « blanchir » un coup d'État renversant un gouvernement nationaliste et c'est pourquoi les administrateurs culturels du gouvernement pahlavi le réservèrent, dès son ouverture et jusqu'à 1972, aux pièces écrites par les auteurs dramatiques iraniens.

¹⁵ Dynastie des Qadjar (1794-1925). L'accession au trône d'Aghâ Mohammad khân marqua l'avènement d'une dynastie qui vit la Perse entrer dans la modernité. [...] Les Qadjar gouvernèrent comme des monarques absous en rompant avec les traditions tribales. Ils mirent en place une administration très hiérarchisée et prêtèrent une grande attention au cérémonial de la cour. Leur règne fut caractérisé par l'essor de la bureaucratie, par la modernisation de l'armée et par la fixation définitive des frontières. L'intervention croissante des puissances non musulmanes (et notamment celle des Britanniques qui s'assurent la mainmise sur les ressources pétrolières) affaiblit leur pouvoir et contribua à la disparition de la dynastie en 1925 (Pascal Buresi, s. v. « [Dynastie des Qadjar \[1794-1925\]](#) », *Encyclopædia Universalis*). Le spectacle à l'occidentale fit son apparition en Iran sous le règne du Nasereddin Shah, le quatrième souverain des Qadjar (qui régna de 1848 à 1896).

¹⁶ Sur l'avènement de l'autoritarisme en Iran voir : Fahimeh Najmi, « About the Cultural Policy of An Authoritarian Regime: An Essay on Iran's Sâzmân-e Parvaresh-e Afkâr », *The Journal of Global Theatre History*, 2025, à paraître.

le théâtre, par la mise en avant du phénomène *Tâ'zieh*. Sans aucune mention du fait que Reza Shah¹⁷, aussitôt après sa prise du pouvoir, avait interdit ce spectacle traditionnel et que cette interdiction¹⁸ sera restée officiellement valable jusqu'à la Révolution islamique de 1979. C'est ainsi qu'il s'en prend d'emblée aux orientalistes pour s'être appuyés sur « les notes d'historiens occidentaux qui, ne s'étant pas du tout rendus en Orient et n'ayant pas connu la civilisation iranienne », et qui ont cru que le théâtre, tout « comme la plupart des sciences et des techniques, vient des Grecs, et que l'Iran [...], comme d'autres pays civilisés, a été abreuvé à la source de sa grâce¹⁹ ». Ensuite, sans nier l'influence de la civilisation grecque, il les accuse d'avoir orchestré la dissimulation de « l'influence spirituelle de l'Iran en Grèce²⁰ » ; c'est pourquoi, selon lui, « les gens ne sont pas conscients de la grande influence de la grande civilisation [iranienne] dans les croyances, les esprits et les organisations politiques et sociales grecques²¹ » : « Si notre civilisation n'était pas supérieure à la civilisation grecque, Eschyle n'aurait jamais créé sa célèbre pièce *Les Perses* pour désavouer l'iranisation du peuple grec en blâmant les Iraniens²². »

324

Il argue que « sans nul doute, dans un passé lointain, l'Iran avait une civilisation qui embellissait sa grande nation, et son rayon illuminait la culture et l'art des nations et des peuples voisins²³ ». Il pose alors une question fondamentale : comment est-il possible que son pays, qui, dans les temps anciens, en termes de science et de civilisation, au moins, était l'équivalent de l'Égypte, de Rome et même des Grecs, et

¹⁷ Reza Pahlavi (1878-1944). Issu d'une famille de militaires, il gravit les échelons jusqu'à la brigade des cosaques, la principale force de combat du pays à l'époque. Il mena un coup d'État militaire, soutenu par les Britanniques (Pour les points-clés de l'implication britannique dans ce coup d'État, voir Michael P. Zirinsky, « Imperial Power and Dictatorship: Britain and the Rise of Reza Shah 1921-1926 », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 24, 4, 1992, p. 645-646), en 1921 et, cinq ans plus tard, se couronna shah, remplaçant de la sorte la dynastie des Qadjar par sa propre famille, les Pahlavi. Il régna d'une main de fer jusqu'en 1941, date à laquelle les armées britannique et soviétique envahirent l'Iran et le forcèrent à abdiquer. Il mourut trois ans plus tard en Afrique du Sud (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, op. cit., p. xxiii).

¹⁸ Selon Enayatollah Shahidi, le *Tâ'zieh* fut interdit vers 1932-1933. (Enayatollah Shahidi, *Tâ'zieh and Tâ'zieh-khâni in Tehran; A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Tâ'zieh from the Beginning to the End of Qajar Era [Tâ'zieh va Tâ'zieh khâni az âqâz tâ pâyân-e doreh-ye Ghâdjâr dar Tehran]*, Téhéran, Daftar pajouheshhâye farhangi, 1380/2001, p. 206.)

¹⁹ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 1.

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 1-2.

²³ *Ibid.*, p. 1.

qui maîtrisait d'autres arts, ait été privé uniquement de l'art du théâtre²⁴? D'après lui, l'existence d'autres arts élimine automatiquement l'hypothèse selon laquelle les Iraniens n'avaient pas de théâtre : « il est certain que les arts du spectacle dans l'ancien Iran ont prospéré avec d'autres arts, et si nous ne voulons pas dire qu'ils ont eu une influence sur l'art du théâtre grec, nous devons admettre que les arts des deux pays avaient une influence mutuelle les uns sur les autres²⁵ ». Et tout cela, sans avancer la moindre preuve. À partir de là, se lançant dans une tentative plutôt inédite, Djennati-Ataï déploie un effort démesuré pour démontrer une continuité totalement chimérique dans l'histoire iranienne par le biais du « théâtre ». Il table sur le *Rig-Veda* indien et ses quelques hymnes sous forme de questions-réponses comme une preuve de connaissance des « Aryens » du théâtre et il en conclut que très probablement, le théâtre sanscrit et prakrit trouvent leurs racines dans l'ancien Iran²⁶. Quant au traité de Bhârata, selon lui, il porte « une empreinte de l'art théâtral de ses ancêtres²⁷ ». Par ailleurs, il soutient que les Mèdes avaient un talent particulier pour le théâtre et l'agencement des scènes à travers les hauts-reliefs, et prétend, toujours sans preuve aucune, qu'ils ont vraisemblablement eu leur propre art dramatique avec ses traits distinctifs²⁸. D'après Djennati-Ataï, l'art du jeu muet (silencieux) était au sommet à l'époque des Sassanides. Et pour preuve, cette fois, selon lui :

Lorsque les rois de la dynastie sassanide étaient assis à table, ils chuchotaient et ne disaient rien jusqu'à ce que la table soit débarrassée, et s'ils le devaient, ils transmettaient leurs intentions par des allusions et en faisant des signes²⁹.

Pour enfoncer un peu plus le clou de ce soi-disant « théâtre de l'époque sassanide » autour du personnage du roi, il raconte une anecdote selon laquelle, à la mort de Shabdiz, cheval préféré de Khosro II ou Khosro Parvîz³⁰, par peur du roi, on avait fait

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 8. Dans les notes de bas de page et sans préciser le numéro de la page, Djennati-Ataï mentionne l'ouvrage de « Sylvain Lévy » [sic, pour Lévi] comme référence. Cependant, dans le premier volume de l'ouvrage de Lévi disponible sur Gallica, je n'ai pas trouvé une quelconque trace de cette affirmation.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ Al-Jahiz, *Le Livre de la couronne* [*Kitab al-Taj fi Akhlaq al-Muluk*]; cité par A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Khosro II, Abharvêzou ou Chosroës Parvîz. Roi de Perse sassanide (r. 591-628). Le choix de cette anecdote et ce roi de la dynastie sassanide ne sont pas anodins et tout comme le nom de « Pahlavi », qui fut adopté par Reza Shah (voir *supra*, note 17) et qui « à l'origine désigne la langue de la Perse sassanide, mais qui fait aussi référence aux héros

appel à Barbad (ou Barbod), le célèbre ménestrel, pour qu'il lui annonce la nouvelle. Ce dernier composa une chanson émouvante avec des poèmes appropriés qui, pour l'essentiel, disaient : « Shabdiz est allongé là-bas, ses bras et ses jambes étirés, et ne bouge plus... ». Alors Khosro Parvîz devina la nouvelle : « Il est donc mort ? », demanda-t-il. Et Barbad répondit que c'était le roi en personne qui venait de le dire. Pour Djennati-Ataï, cette anecdote prouve que, parallèlement aux genres sérieux du théâtre, les Iraniens organisaient les spectacles comiques et drôles avec des chansons et des ballades amusantes³¹. Au milieu de ce bric-à-brac, et tout juste avant d'attaquer l'Iran après la conquête arabe, Djennati-Ataï glisse dans son texte deux courtes citations tirées d'un ouvrage intitulé *L'Histoire de Boukhara* d'un certain Narshakhi : « Les habitants de Boukhara chantent des hymnes étranges sur le meurtre de Siavush³² et ces chansons s'appellent "la rancune de Siavush" (*kin-e Siavush*)³³. »

326 Précisons que la version originale de cet ouvrage rédigé au x^e siècle en arabe est perdue et que ce que nous possédons aujourd'hui est une traduction en persan qui a subi un certain nombre de modifications et d'ajouts : son traducteur reconnaît un fond de tension avec la langue arabe³⁴. L'apparition du *Tâ'zieh* après l'arrivée de l'Islam

chantés par Ferdowsi, les Pahlavâns (preux chevaliers) » (Yves Porter, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 267) : il s'inscrit dans la continuité des efforts de ces souverains d'Iran, arrivés et restés au pouvoir par le biais de coups d'État, afin de se placer dans la lignée des rois préislamiques et asseoir leur légitimité.

³¹ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 23.

³² Siavush (ou Siavash, Shivukhsh, Siavushân, Siavarshan). Personnage de la mythologie persane. Fils de Kai Kavus, le deuxième roi des Kavis – première grande monarchie purement aryenne de l'Iran oriental. Très jeune, il fut convié aux bons soins du héros Rustam qui lui enseigna tout ce qu'un prince devait savoir. Une fois grandi, devenu un bel homme, Soudabeh, l'une des épouses de son père, s'éprit de lui. Ne parvenant pas à séduire le jeune homme et à l'amener à trahir son père, elle l'accusa de l'avoir fait. Vu que Kai Kavus crut d'abord ce que lui dit Soudabeh, Siavaush gagna alors la cour d'Afrassiab, le roi de Touran. Il y épousa Farangis, la fille du roi, Afrassiab, qui fut par la suite remonté contre le jeune prince d'Iran. Siavaush fut donc odieusement assassiné. Son fils, Kai Khosrow, serait acclamé en tant qu'héritier légitime de son grand-père Kai Kavus et devint roi (Vesta Sarkhosh Curtis, *Mythes perses*, trad. Paul Chemla, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 70-72). *Le Livre des rois*, l'épopée composée par Ferdowsi (ou Firdousi, poète persan du x^e siècle), mit en vers l'histoire de Siavush.

³³ Abu Bakr Muhammad ibn Jafar Narshakhi, *L'Histoire de Boukhara* [*Târikh-e Bokhârâ*], traduit de l'arabe en persan par Abu Nasr Ahmad al-Qubavi, abrégé par Muhammad bin Zafar bin Omar, revu et corrigé par Modares Razavi, 1317/1938, p. 20; cité par A. Djennati-Ataï, dans *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 26.

³⁴ Al-Qubavi, traducteur du texte en persan, écrit : « Et la plupart des gens ne sont pas attirés par l'arabe. Des amis m'ont demandé de traduire ce livre en persan. J'ai accédé à leur demande et traduit ce livre en persan » (s.v. « L'histoire de Boukhara » [*Târikh-e Bokhârâ*], *Encyclopaedia of the World of Islam* [*Daaneshnaame-ye Jahaan-e Eslam*]).

pousse pourtant Djennati-Ataï à placer ces citations au sujet d'une « passion » pour ce personnage de la mythologie persane à cet endroit de l'ouvrage afin de démontrer la continuité tant recherchée du « théâtre iranien », continuité pourtant chimérique. Si Djennati-Ataï se concentrait uniquement sur les sources de première main au sujet du *Ta'zieh* – qui se trouvent dans les témoignages des Occidentaux –, il ne parviendrait guère à placer le pouvoir pahlavi dans la lignée des rois sassanides par le théâtre. Il se sert donc de ces deux citations pour combler le chaînon manquant. Par ailleurs, étant donné que les témoignages des Occidentaux, tous apparus après la proclamation du shi'isme comme religion d'État par les Séfévides au XVI^e siècle puis durant les règnes des rois qadjar et notamment celui de Nasereddin, décrivent et reconnaissent le *Ta'zieh* comme « le théâtre persan » ou « le drame persan »³⁵, il lui est impossible de l'ignorer. C'est pourquoi il opte pour un compromis : il le prend en considération mais tout en minimisant sa portée, y compris sa substance religieuse même, comme si cela était possible. Toujours est-il qu'il admet volontiers le rôle joué par les Sultans shi'ites et les politiciens dans le développement du *Ta'zieh* afin d'exploiter son immense potentiel dans la propagation de leurs opinions politiques, tout en imputant implicitement son émergence à quelques artistes et écrivains, qui, à cause de l'étroitesse et de la domination de l'Islam, ont décidé de changer la façon de dépenser leur énergie artistique³⁶. Sauf que le seul document mis en avant dit autre chose. Il s'agit d'un court paragraphe auquel toutes les recherches concernant le *Ta'zieh* font référence, et qui est également mentionné par Djennati-Ataï. Il figure dans l'ouvrage de Edward G Browne, *A Literary History of Persia*. On y lit :

Dans l'histoire d'Ibn Kathir, il est mentionné que Mo'ez o-dowleh³⁷ des Bouyides à Bagdad pendant les dix premiers jours du mois de Moharrem *ordonna* aux habitants la fermeture de tous les marchés, de porter le noir du deuil et de pleurer le martyr d'Imam Hussein. *Comme cette règle n'était pas coutumière à Bagdad, les sunnites la considéraient comme une grande hérésie*, et comme ils n'eurent aucune écoute de la part de Mo'ez o-dowleh (parce que leur force ne l'atteignait pas), *ils n'eurent d'autre choix que de s'y rendre*³⁸. Après cela, chaque année jusqu'à la chute des Bouyides, les shi'ites pratiquaient l'expression de deuil pour l'Imam Hussein (autrement dit le *Ta'zieh*) durant

³⁵ Pour un état des lieux critique des textes occidentaux sur le *Ta'zieh* traduits et publiés dans la revue *Faslnameh Teatr* à des fins de propagande, voir Fahimeh Najmi, « Relations between Theatre and Power: The Iranian Quarterly *Faslnameh Teatr* (1977–) », *New Theatre Quarterly*, vol. 39, n° 1, 2023, note de fin 38, p. 59.

³⁶ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 29.

³⁷ Voir *supra*, note 3.

³⁸ C'est moi qui souligne.

les dix premiers jours de Moharrem dans tous les pays, et à Bagdad [cette coutume] a été maintenue jusqu'au début du règne de Tuğrul Beg le seldjoukide³⁹.

Si cette lamentation était si répandue dans la région, pourquoi la considérer à ce point comme une hérésie ? Et si les gens s'engageaient volontairement sur cette voie, par quel motif fut justifié l'ordre royal ? Et si elle fut à ce point enracinée, comment un simple changement de pouvoir parvint-il à mettre un terme à son existence ? Nous sommes bel et bien face à une tentative de confiscation de l'espace public dans un rapport de force. Pour évaluer la gravité de cette récupération et cette « conception faite sur mesure » par Djennati-Ataï, il suffit peut-être de se remémorer les dates clés dans le fameux « retour sur soi » et le brandissement de ce shi'isme afin d'investir l'arène de l'identité iranienne dans l'Iran contemporain : l'auteur Jalal Al-e Ahmad⁴⁰ ne publia 328 son essai intitulé *L'Occidentalité* qu'en 1962 ; l'arrestation de Rohollah Khomeini⁴¹ et les émeutes de juin n'eurent lieu qu'en 1963 ; l'islamologue Ali Shariati⁴², qui fit ses

39 Edward G. Browne, *A Literary History of Persia* [1902], vol. III, p. 24 ; cité par A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, *op. cit.*, p. 29.

40 Jalal Al-e Ahmad (1923-1969). L'initiateur du mouvement « Retour aux sources ». Il commença sa carrière comme marxiste au sein du parti Tudeh, mais dans les années 1960, il chercha de plus en plus les racines culturelles de l'Iran dans le shi'isme. L'argument de son ouvrage le plus connu, *Gharbzadegi*, est que l'Iran est détruit par un « fléau venu de l'Occident ». Il fut l'un des rares intellectuels ouvertement loués par Khomeini (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xvii).

41 Ayatollah Seyyed Rouhollah Khomeini (1902-1989). Leader de la révolution islamique qui renversa le shah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi (1919-1980). Né dans une famille de clercs, il passa sa jeunesse dans les séminaires de Qom et de Nadjaf. Il entra en politique en 1963 lorsqu'il dénonça Mohammad Reza shah pour avoir accordé le régime de « capitulations » aux conseillers militaires américains. Exilé, il passa les seize années suivantes à Burs (en Turquie), puis à Nadjaf et à Kerbela (en Iraq) et enfin à Neauphle-le-Château (en France) à développer une nouvelle interprétation de l'Islam shi'ite en élargissant considérablement le concept traditionnel shi'ite de la *Velâyat-e faqih* (voir *infra*, note 51). Revenu triomphant en 1979, il a été salué par la nouvelle constitution comme le commandant de la révolution, le fondateur de la République islamique et, surtout, Imam du monde musulman, titre que les shi'ites réservaient jusqu'alors aux douze Imams sacrés infaillibles (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xxi).

42 Ali Shariati (1933-1977). Considéré comme le « véritable idéologue » de la révolution islamique. Étudiant en France dans les années 1960, il fut fortement influencé par les théories des révolutions du tiers-monde, en particulier par Frantz Fanon. Ses conférences prolifiques – totalisant trente-six volumes – visent à transformer le shi'isme d'une religion apolitique conservatrice en une idéologie politique hautement révolutionnaire rivalisant avec le léninisme et le maoïsme. Ses écrits ont influencé de nombreux militants qui prirent part à la révolution. Il mourut en exil à la veille de la révolution de 1979 (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xxiv).

études à la Sorbonne de 1960 à 1964, ne donna sa série de discours et de conférences, notamment dans le centre culturel et religieux de Husseiniyeh Ershâd à Téhéran, qu'à partir de 1965. La tentative de Djennati-Ataï fut donc bien antérieure aux démarches des principaux protagonistes de cette affirmation identitaire basée sur le shi'isme.

Ignorantin ou indifférent envers la vraie nature du *Tâ'zieh*, un spectacle rituel où la forme et le fond ne font qu'un, Djennati-Ataï soutient alors l'hypothèse selon laquelle « les civilisations, à certains stades de développement, sont capables de créer la substance d'un théâtre religieux, qui au fil du temps se transforme en un théâtre non religieux dans leur communauté, sans accepter aucune influence et emprunt des étrangers⁴³ ». Il parie donc sur la maturité des Iraniens pour métamorphoser la nature du *Tâ'zieh*. Une idée qui, dès lors, fut inlassablement reprise par les agents culturels de Mohammad Reza Shah.

À L'ÈRE D'UN ISLAM... À LA HUSSEIN

À l'opposé, Rouhollah Khomeini ne fut pas un parieur. Certains soutiennent même que « l'un des facteurs les plus importants dans la victoire de sa révolution se trouvait dans la présentation d'un nouveau visage de l'Islam, appelé un Islam à la Hussein⁴⁴ ». En parfait connaisseur du terrain, dès le mois de mai 1980 et à la fin de son court séjour à Qom, il choisit de s'installer dans une demeure située juste à côté du Husseynieh Jamaran, d'où il a tenu tous ses discours et a défié l'Occident, donnant l'impression qu'il vivait littéralement dans ce lieu⁴⁵ dédié initialement à la représentation du *Tâ'zieh*. D'emblée, le ton fut donné. Mettant de côté l'attitude officielle qualifiant de suspicieuse voire mensongère toute confirmation venant des Pahlavi, les soi-disant historiens du théâtre autoproclamé iranien au service de la République islamique n'ont jamais cherché à revenir sur les affirmations concernant le *Tâ'zieh*. En fait, leur travail constitue un prolongement logique de ce qui fut prêché et martelé par les précédents, mais ils vont encore plus loin dans l'usage idéologique de ce prétendu théâtre, à l'image de Yagoob Azhand, dans son ouvrage⁴⁶ au sujet du « théâtre » et du divertissement en

43 A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 46.

44 Morteza Shiroudi, « De la révolution de Hussein à la révolution de Khomeiny » [Az enghelâb-e hosseini tâ enghelab-e khomeini], *Ravâgh-e andisheh*, 15, 1381/2003.

45 À l'origine, Le Husseynieh (ou Hosseiniyeh, Husayniyya) désignait le lieu – le tamâshâ khâneh – temporaire consacré aux représentations du spectacle religieux traditionnel *Tâ'zieh*. Voir Bahram Beyza'i, *A study on Iranian Theatre [Namâyesh dar Iran]*, Téhéran, Roshangaran, 1379/2000, p. 217.

46 Yagoob Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period [Namâyesh dar doreh safavi]*, Téhéran, Farhangestân-e honar, 1385/2006.

Iran à l'époque Séfévide⁴⁷. Ce dernier met l'accent sur ce qui, d'après lui, était le sens caché de ces rites et cérémonies : cette « unité nationale et religieuse » qui fleurissait de plus en plus parmi le peuple iranien à partir de l'ère Séfévide⁴⁸, et donc l'officialisation du shi'isme comme religion d'État. De la sorte, ce n'est plus uniquement le *Ta'zieh* qui est concerné. Azhand met également en avant *Omar Koshán* ou la cérémonie durant laquelle, dès le début du XVI^e siècle, une effigie géante (remplie de bois et de paille, faite de tissu, d'étrons et de pétards) de Omar ibn-e Sa'd – le commandant des troupes omeyyades dans la bataille de Kerbela – fut brûlée. Peu à peu, Omar ibn Sa'd fut confondu avec Omar ibn Khatab⁴⁹, le deuxième calife de l'Islam. Dans son ouvrage, Azhand met précisément cette cérémonie hautement provocante en relation avec cette figure majeure de l'Islam sunnite⁵⁰.

Par ailleurs, suivant la tendance qui gagnait du terrain avec l'arrivée au pouvoir

- 330** d'une certaine branche de dirigeants de la République islamique, soucieux de trouver les moyens nécessaires afin de construire une autoroute dédiée à l'Imam Zaman (de l'aéroport Imam Khomeini à la mosquée de Jamkaran), dans le but de lui éviter, au moment de son retour, toute perte de temps due à l'embouteillage et à la circulation⁵¹, l'auteur évoque un rituel consacré au Maître du temps ou Sahib al-Zaman – le Mahdi des shi'ites – ayant lieu à Hilla, une ville située au centre de l'Irak, durant la période Ilkhanat⁵². Ce rituel se déroulait près du grand bazar, où se trouvait une mosquée avec

⁴⁷ La dynastie Séfévide (1501-1736). Lors de sa prise du pouvoir, son fondateur, Esma'îl I^{er}, posa, dans une Perse peuplée majoritairement des sunnites, les bases d'un État théocratique et revendiqua, dans ses origines, non seulement une descendance de l'imam Ali – gendre et cousin du prophète Mahomet; le quatrième calife de l'Islam sunnite et le premier imam des shi'ites – mais aussi un statut quasi divin (voir Y. Porter, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, op. cit., p. 204). Les séfévides établirent le shi'isme duodécimain comme religion d'État en Perse.

⁴⁸ Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p. 48.

⁴⁹ Farrokh Gaffary, Arby Ovanessian, Laleh Taghian, s. v. « Iran », dans Don Rubin (dir.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London and New York, Routledge, vol. 5, 1998, p. 1993.

⁵⁰ Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p. 68-69.

⁵¹ « Ahmadinejad voulait construire une autoroute dédiée à l'Imam Zaman afin qu'il ne reste pas coincé dans la circulation » [Ahmadinejad mikhâst barây-e emâm-e zamân otobân-e ekhtesâsi dorost konad tâ dar terâfik gir nakonad], Khabaronline.ir, 22 octobre 2024.

⁵² La dynastie Ilkhanat (1256 à 1335) est une dynastie mongole qui régna sur l'Iran. Que l'auteur n'hésite pas à insérer un rituel se déroulant en Iraq – et pas en Iran – et appartenant à une période bien antérieure à l'époque séfévide, à laquelle son ouvrage est consacré, souligne encore une fois cette forte volonté d'attribuer, à tout prix, au shi'isme, le statut d'élément central dans la formation de l'unité nationale iranienne.

un rideau de soie suspendu au-dessus de sa porte. Apparemment, les habitants de Hilla croient que Muhammed, le fils de l’Imam Hassan Askari (autrement dit, le onzième Imam shi’ite), après avoir pénétré dans cette mosquée, entra dans l’occultation⁵³, et par conséquent, qu’il fera son retour bientôt de ce lieu. Ainsi, la nuit tombante, après la prière de Asr, une centaine d’hommes armés, l’épée nue, se rendaient chez l’émir de la ville, lui empruntaient un cheval sellé ou un âne puis se dirigeaient vers la mosquée de Sahib al-Zaman. Des tambours, des trompettes et des cors retentissaient devant ce quadrupède, et une centaine de personnes marchaient à moitié devant l’animal et à moitié derrière lui, et d’autres personnes se déplaçaient à côté, et lorsqu’elles atteignaient la mosquée, elles chantaient devant la porte : « Au nom de Dieu, Ô Maître du temps, au nom de Dieu, sors ; la dépravation s’est étendue sur la terre et l’oppression s’est accrue ; il est temps pour toi de sortir afin que Dieu puisse séparer le vrai du faux à travers toi⁵⁴. » De la même manière, ils continuaient à jouer du cor, de la trompette et du tambour jusqu’à ce que la prière du Maghreb arrive.

TOUS LES CHEMINS MÈNENT AU... TA‘ZIEH

On aurait pu espérer que des représentants d’autres tendances socio-politiques tentent une approche légèrement différente dans le traitement de l’histoire du théâtre iranien, notamment des intellectuels ou artistes de gauche, étant donné le rôle déterminant joué surtout par les membres du parti Tudeh, le parti communiste iranien, dans l’arrivée et l’implantation du théâtre dans ce pays⁵⁵. Il n’en est rien. Preuve en est

53 « D’après les sources shi’ites, le douzième Imam des shi’ites duodécimains, l’Imam du temps et Hujjat b. al-Hasan, est le Sauveur de la fin des temps. Il a eu une première courte occultation (*al-ghaybat al-sughrâ*) après la mort de son père ; ce fut durant cette période de l’occultation mineure qu’il communiquait avec les shi’ites par l’intermédiaire de ses quatre représentants. Mais il s’est occulté ensuite définitivement, en l’an 329 H. (L’Occultation majeure) ; une occultation suite à laquelle ses communications avec les shi’ites sont totalement interrompues » (« Imam al-Mahdi (a) », <http://fr.imam-khomeini.ir/fr/n41070/Imam-al-Mahdi-a->, mis en ligne le 28 mars 2021, consulté le 5 mars 2025). La *Velâyat-e faqîh*, signifie « un gouvernement islamique, [durant l’Occultation de l’Imam du temps], pour appliquer les préceptes de l’Islam, mais également qu’un tel gouvernement n’était autre que la guidance ou autorité, investi par Dieu de toutes les fonctions du Prophète » (Constance Arminjon, « *L’instauration de la “guidance du juriste” en Iran* », *Archives de sciences sociales des religions*, 149, 2010, p. 211-228). L’ayatollah Khomeini en fait un principe constitutif de la République islamique.

54 Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p.32.

55 Voir *supra*, note 11.

l'ouvrage⁵⁶ de Majid Falahzadeh, formé entre autres en Union soviétique, sur l'histoire socio-politique du théâtre en Iran, dans lequel le *Tâzieh* est considéré comme étant le théâtre iranien tout court. Selon lui, le *Tâzieh*, « le théâtre populaire d'Iran », est un théâtre du deuil, dans lequel on retrouve l'essence de l'histoire de ce pays, son esprit culturel qui, inévitablement, prend une forme religieuse⁵⁷. Fataliste, il considère donc le jusqu'au-boutisme du *Tâzieh* comme l'expression spontanée d'un peuple, qui ne fut pourtant jamais consulté. Il est à noter que bon nombre de ses références viennent de l'œuvre d'Ali Shariati⁵⁸, et cette tentative de Majid Falahzadeh prend ainsi l'allure d'un recours résigné qui officialise l'adhésion si inattendue, et en dépit de toutes leurs divergences proclamées, par les trois tendances politiques majeures (royaliste, islamiste et mouvement de gauche) à la reconnaissance de cette tradition spectaculaire au caractère purement shi'ite au détriment de toute démarche séculière. Adhérer à

cette vision est devenu la condition *sine qua non* pour acquérir une légitimité afin d'aspirer ouvertement au pouvoir. Le caractère traditionnel shi'ite imposé se justifie et s'alimente lui-même.

Dans ce contexte hautement idéologique, des dérives en tout genre⁵⁹ rappellent le caractère urgent d'une remise en question de la place accordée au *Tâzieh* dans les études théâtrales et une révision totale de sa reconnaissance en tant que « théâtre iranien » afin que ce spectacle traditionnel rituel retrouve son statut et sa fonction initiale et ne soit plus utilisé comme un instrument purement idéologique au service du pouvoir.

⁵⁶ Majid Falahzadeh, *Histoire socio-politique du théâtre [Tâzieh] en Iran* [Târikh-e edjtemâ'i-siâsi-ye teatr [Tâzieh] dar Iran], Téhéran, Pajvâk-e keyvan, 1394/2015.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ Voir *supra*, note 37.

⁵⁹ En octobre 1971 et au moment de la célébration du 2500^e anniversaire de la fondation de l'empire perse, les animations calquées notamment sur les frises de Persépolis, les mêmes que prônaient Djennati-Ataï dans son ouvrage, voulaient sceller le souhait d'un monarque mégalomane de se placer directement dans la continuité des dynasties Achéménide et Sassanide. À la médiocrité de ce spectacle, ajoutons que sept années ont suffi pour réduire en miettes non seulement les Pahlavi mais aussi toute l'histoire monarchique en Iran. Quant à l'actuel guide suprême Ali Khamenei, qui ordonna il y a quelques années d'effacer toutes traces des monarchies des manuels d'histoire, son désir excessif est effectivement de se situer dans la lignée de la première période de l'Islam (« Les dynasties impériales ont été retirées des manuels d'histoire » [*Selseleh shanhanshâhi az ketâbhâye darsi-ye târikh hazf shod*], khabaronline.ir, 2 octobre 2009).

Néanmoins, les sanglants événements qui ont secoué l'Iran suite à la mort de Mahsa Amini, causée par la police des mœurs iraniennes le 16 septembre 2022, ont montré qu'ils sont allés aussi loin dans la continuité de l'âge de l'ignorance arabe, quand les filles étaient enterrées vivantes.

BIBLIOGRAPHIE

- « L’Histoire de Boukhara » [Târikh-e Bokhârâ], *Encyclopaedia of the World of Islam*, [Daaneshmaame-ye Jahaan-e Eslam].
- « Les Dynasties impériales ont été retirées des manuels d’histoire » [Selseleh shanhanshâhi az ketâbhâye darsi târikh hazfshod], khabaronline.ir, 2 octobre 2009, consulté le 30 novembre 2022.
- « Ahmadinejad voulait construire une autoroute dédiée à l’Imam Zaman afin qu’il ne reste pas coincé dans la circulation » [Ahmadinejad mikhâst barây-e emâm-e zamân otobân-e ekhtesâsi dorost konad tâ dar terâfik gir nakonad], [Khabaronline.ir](http://khabaronline.ir), 22 octobre 2024, consulté le 27 juin 2025.
- « Imam al-Mahdi (a) », <http://fr.imam-khomeini.ir/fr/n41070/Imam-al-Mahdi-a>, consulté le 5 mars 2025.

ABRAHAMIAN, Ervand, *A History of Modern Iran*, New York, Cambridge UP, 2008.

333

—, *Iran Between Two Revolutions*, New Jersey, Princeton UP, 1982.

—, « The 1953 Coup in Iran », *Science & Society*, vol. 65, 2, 2001, p. 182-215.

ADAMIYAT, Fereydoun, *Life and Thought of Mirza Fath-Ali Akhounzadeh. A contribution to the history of the Iranian liberal ideas* [Andishehâye M. F. Akhounzadeh], Téhéran, Kharazmi, 1349/1970.

ARMINJON, Constance, « L’instauration de la “guidance du juriste” en Iran », *Archives de sciences sociales des religions*, 149, 2010, p. 211-228.

AZHAND, Yagoob, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period* [Namâyesh dar doreh safavi], Téhéran, Farhangestân-e honar, 1385/2006.

BEYZA’I, Bahram, *A Study on Iranian Theatre* [Namâyesh dar Iran], Téhéran, Roshangaran, 1379/2000, p. 217.

BRADBURD, Daniel A., « National Conditions and Local-Level Political Structures: Patronage in Prerevolutionary Iran », *American Ethnologist*, vol. 10, 1, 1983, p. 23-40.

BURESI, Pascal, s. v. « Dynastie des Qadjar (1794-1925) », *Encyclopædia Universalis*.

CALMARD, Jean, s. v. « Bouyides ou Buyides Les (935-1055) », *Encyclopædia Universalis*.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DJENNATI-ATAÏ, Abolghasem, *Essai sur les origines du théâtre persan* [Bonyâd-e namâyesh dar Iran], Téhéran, Safi Ali shah, 1333/1955.

DOWLATABADI, Mahmoud, *M. et le talent des autres* [Mim va ân-e digarân], Téhéran, Cheshmeh, 1391/2012.

FALAHZADEH, Majid, *Histoire socio-politique du théâtre [Tâzieh] en Iran* [Târikh-e edjtemâ'i-siâsi-ye teatr [Tâzieh] dar Iran], Téhéran, Pajvâk-e keyvan, 1394/2015.

GAFFARY, Farrokh, OVANESSIAN, Arby, TAGHIAN, Laleh, s. v. « Iran », *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Don Rubin (dir.), London and New York, Routledge, vol. V : *Asia/Pacific*, 1998.

- LIVET, Pierre, « *Les lieux du pouvoir. Peut-on penser le pouvoir en partant d'une théorie de la communication ?* », dans Alain Cottreau et Paul Ladrière (dir.), *Pouvoir et légitimité: figures de l'espace public*, Paris, EHESS, 1992, p. 45-68.
- MAHIAN, Afsaneh, *Cette scène est ma maison. Entretien avec Hamid Samandarian* [*In sahneh khâneh man ast*], Téhéran, Ghatreh, 1387/2008.
- MARASHI, Afshin, *Nationalizing Iran; Culture, Power, & the State 1870-1940*, Seattle and London, Washington UP, 2008.
- NAJMI, Fahimeh, « “À cause des morts, on a trouvé refuge au cimetière”. Le *Tâ'zieh* dans la littérature de fiction iranienne », *Registres. Revue de l'Institut d'études théâtrales*, n° 19, 2016, p. 113-120.
- , « About the Cultural Policy of An Authoritarian Regime: An Essay on Iran's Sâzmân-e Parvaresh-e Afkâr », *The Journal of Global Theatre History*, 2025, en cours de publication.
- , *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- , « *Relations between Theatre and Power: The Iranian Quarterly *Faslnameh Teatr* (1977)* », *New Theatre Quarterly*, vol. 39, 1, 2023, p. 50-60.
- PORTER, Yves, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, Paris, Armand Colin, 2006.
- SARKHOSH CURTIS, Vesta, *Mythes perses*, trad. Paul Chemla, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- SHAHIDI, Enayatollah, *Tâ'zieh and Tâ'zieh-khâni in Tehran; A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Tâ'zieh from the Beginning to the End of Qajar Era* [*Tâ'zieh va Tâ'zieh khâni az âqâz tâ'pâyân-e doreh-ye Ghâdjâr dar Tehran*], Téhéran, Daftar pajouheshhâye farhangi, 1380/2001.
- SHIROUDI, Morteza, « De la révolution de Hussein à la révolution de Khomeiny » [Az enghelâb-e hosseini tâ' enghelab-e khomeini], *Ravâgh-e andisheh*, 15, 1381/2003.
- ZIRINSKY, Michael P., « *Imperial Power and Dictatorship: Britain and the Rise of Reza Shah 1921-1926* », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 24, 4, 1992, p. 639-666.

NOTICE

Docteure en études théâtrales, chargée de cours à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, chercheuse associée du Laboratoire « Scènes du monde, création, savoirs critiques » (EA 1573) Université Paris 8, Fahimeh Najmi a publié *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident* (L'Harmattan, 2018). Privée de travail en Iran après cinq années d'exercice, entre autres en tant que professeure adjointe à la Faculté d'art et d'architecture de l'université Tarbiat Modares (TMU) à Téhéran, elle travaille désormais en France où elle poursuit ses activités d'enseignante-chercheuse. Parallèlement, traductrice (entre autres de *Quelques histoires des pluies d'amour et de mort* de Abbas Nalbandian, L'Espace d'un instant, 2023) et critique, ses recherches et écrits, portent sur la question de l'identité, du rôle des femmes et des idéologies au théâtre.

335

RÉSUMÉ

L'arrivée du « théâtre » en Perse ne remonte qu'à quelque cent cinquante ans. Néanmoins, nous avons assisté, dès l'époque Pahlavi, à l'apparition d'ouvrages qui traitent l'histoire longue, voire millénaire, du « théâtre » en Iran. Parallèlement, dans l'Iran moderne et contemporain, le spectacle du pouvoir et un certain spectacle rituel, le *Ta'zieb*, se superposent. L'objectif de cet article, à travers la revue de trois ouvrages rédigés successivement en 1955, 2006 et 2015, est de faire découvrir le mécanisme adopté afin d'inventer une « mémoire » et de façonnner une « identité » qui permet aux dirigeants en place de conserver la mainmise sur le pouvoir.

MOTS-CLÉS

Ta'zieb, histoire du théâtre iranien, coup d'État de 1953, shi'isme, Abdolhossein Noushin, histoire du théâtre et idéologie, théâtre et pouvoir, identité nationale, occidentalité, Omar Koshân

ABSTRACT

Early history of “theatre” in Persia dates back to about 150 years ago only. Nevertheless, we have witnessed the appearance of works that deal with the long history, even millennia, of “theatre” in Iran. At the same time, in modern and contemporary Iran, the spectacle of power and a certain ritual spectacle, the *Ta'zieb*, are overlapping. The aim of this article is to revisit three of these “histories” of “Iranian theatre,” written

respectively in 1955, 2006 and 2015 by “theatre historians,” in order to reveal the adopted mechanism used to invent a “memory” and shape an “identity” enabling the current leaders to maintain their grip on power.

KEYWORDS

Ta’zieh, history of iranian theatre, 1953 Iranian Coup, shī’ism, Abdolhossein Noushin, theatre history and the ideology, theatre and power, National Identity, Westernstruck, Omar Koshân

POUR UNE HISTORIOGRAPHIE DÉCOLONIALE DU THÉÂTRE IRLANDAIS

Hélène Lecossois

Université de Lille

337

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Pourquoi s'intéresser à une aire géographique et culturelle aussi spécifique que l'Irlande dans un numéro de revue dédié à l'historiographie du théâtre ? Un article consacré au théâtre irlandais est-il pertinent en dehors du champ disciplinaire des études irlandaises ? En d'autres termes, le théâtre irlandais a-t-il quelque chose à nous dire ? Mon propos vise à présenter dans les grandes lignes le problème que l'histoire du théâtre irlandais pose à l'historiographie du théâtre européen et à montrer que ce cas particulier a des ramifications qui dépassent largement le cadre nécessairement restreint de la géographie et de la culture irlandaises.

« Raconter l'histoire du théâtre : comment et pourquoi ? » : la thématique retenue pour ce volume, et pour le colloque qui l'a précédé, invite à interroger la mise en récit de l'historiographie du théâtre sans se limiter à une période ou à une aire géographique et culturelle. Parler de l'histoire « du » théâtre, sans autre qualificatif, signifie souvent implicitement que c'est une conception occidentale du théâtre qui sous-tend la réflexion, surtout lorsque celle-ci s'élabore dans une métropole comme Paris, longtemps considérée comme la capitale de la modernité, avec tous les risques d'eurocentrisme que cela implique¹. Pour cette raison, je souhaiterais commencer cette contribution en saluant le choix du comité scientifique de ne pas, précisément, se limiter au théâtre occidental et de remettre ainsi cet implicite en question.

Si géographiquement l'appartenance de l'Irlande à l'Europe occidentale ne fait guère de doute, historiquement, les choses sont plus compliquées. L'Irlande se distingue en effet de ses voisins ouest-européens par le fait qu'il s'agit du seul pays à avoir connu une période de colonisation. Durant les trente dernières années, le statut de l'Irlande (colonie ou pas ?) a été débattu par de nombreux historiens.ne.s et spécialistes des études culturelles. Ni l'inclusion de l'Irlande dans le Royaume-Uni après la signature de l'Acte d'Union en 1801, ni l'indépendance partielle de l'Irlande en 1922 n'ont empêché une famine d'une ampleur extraordinaire dont les causes étaient tout aussi politiques que naturelles au XIX^e siècle, ou évité la position de dépendance économique

¹ David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, London, Routledge, 2003.

dans laquelle s'est retrouvé le pays au début du xx^e siècle. Ces exemples révèlent la persistance d'éléments structurels et indiquent la pertinence du capitalisme colonial comme grille d'analyse².

L'histoire atypique de l'Irlande en tant qu'ancienne colonie britannique soulève un certain nombre de questions intéressantes pour l'historiographie du théâtre, notamment parce qu'elle invite à problématiser les liens qui existent entre l'institution théâtrale moderne et les expansions coloniales européennes, qui, globalement, coïncident avec ce qui est communément considéré comme l'une des périodes clés de l'épanouissement de la culture européenne : la Renaissance. Prendre en considération le rôle que le théâtre a pu jouer au moment des expansions coloniales, en particulier dans la dissémination des valeurs liées au capitalisme expansionniste, dans la diffusion de la nouvelle culture dominante européenne, ainsi que dans la marginalisation ou

- 338** l'incorporation de pratiques performatives vernaculaires ou « indigènes », voire dans la destruction de pratiques culturelles autochtones, et tenir compte des conséquences au long cours du colonialisme européen (y compris des conséquences épistémologiques et conceptuelles), exigent de la part du ou de la critique ou de l'historien·ne un certain nombre de changements de paradigme et invitent à écrire une ou des autres histoire(s) du théâtre. Il s'agit d'inclure des pratiques performatives hétérogènes, et de faire toute leur place aux épistémologies alternatives qui les sous-tendent, tout en remettant en question bon nombre des cadres disciplinaires qui structurent nos recherches et nos enseignements. Pour le dire autrement, proposer de lire l'histoire du théâtre irlandais aux prismes conjoints de la décolonisation et de la décolonialité nécessite d'ouvrir la critique théâtrale à la critique d'autres pratiques artistiques (danse, performance, installation, par exemple) et d'adopter une méthodologie centrée sur le jeu de l'acteur·rice, le corps et la gestuelle plutôt que sur le texte et la dramaturgie ou l'histoire de l'institution théâtrale, afin de commencer à accorder aux questions de décolonisation et de décolonialité toute l'attention qu'elles méritent. En somme, la thèse que je défends est que l'histoire du théâtre irlandais a été écrite, et continue généralement de s'écrire, autour de la marginalisation, pour ne pas dire l'occultation, de deux éléments fondamentaux : en premier lieu, les origines coloniales du théâtre en tant qu'institution moderne en Irlande et en second lieu le travail signifiant de l'acteur·rice et la performativité de son jeu. En conséquence, mon article s'articule autour de

² Voir, par exemple, Joe Cleary, « Misplaced Ideas? », dans Clare Carroll et Patricia King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork UP, 2003, p. 16-45; ou Heather Laird « European Postcolonial Studies and Ireland », *Postcolonial Studies*, 18, 4, 2015, p. 384-396.

trois points : les origines historiques du théâtre en Irlande, l'analyse d'un échantillon représentatif de l'historiographie du théâtre irlandais telle qu'elle a été écrite jusqu'à présent, et, pour finir, l'esquisse de quelques propositions pour l'écriture d'une histoire décoloniale du théâtre irlandais.

APERÇU HISTORIQUE

Historiquement, les origines du théâtre en Irlande sont liées à une entreprise de colonisation de peuplement menée par l'Angleterre au XVII^e siècle et à l'extirpation violente des modes de socialité préexistants, de l'organisation politique et de la culture gaéliques que cette entreprise de colonisation a entraîné. L'histoire du théâtre en Irlande a par la suite été ponctuée de nombreuses initiatives décolonisatrices, dont la majorité (mais pas la totalité) avait des visées nationalistes. Les formes de nationalisme soutenues par ces initiatives décolonisatrices étaient politiquement variées. Il est important de souligner que dès le départ, le théâtre joue un rôle essentiel dans le projet de modernisation initié par l'Angleterre : il facilite, en effet, l'assimilation des pratiques performatives de la culture colonisée par une institution culturelle moderne et représente ces pratiques comme archaïques et comme étant déconnectées des modes alternatifs d'organisation sociopolitique dont elles sont l'émanation. Qu'il soutienne le projet colonial ou un projet nationaliste, le théâtre institutionnel en Irlande véhicule l'esthétique et les conventions de représentation du théâtre occidental (en particulier des théâtres nationaux européens de la fin du XIX^e siècle) et contribue activement à la formation du sujet (spectateur) autonome moderne³. Néanmoins, l'histoire du théâtre irlandais diffère de celle des autres théâtres européens dans la mesure où les initiatives décolonisatrices récurrentes qui la ponctuent, du début du XVII^e siècle à nos jours, n'ont de cesse d'essayer d'assimiler et de subsumer des pratiques performatives vernaculaires qui participent, elles, d'épistémologies et d'esthétiques radicalement différentes. Ces tentatives d'assimilation n'étaient pas toujours couronnées de succès et pouvaient avoir des conséquences imprévisibles, comme en témoignent, par exemple, les protestations qui éclatèrent en janvier 1907 lors de la création de la pièce de John Millington Synge, *The Playboy of the Western World* (*Le Baladin du monde occidental*) à l'Abbey Theatre de Dublin⁴, ou les émeutes et autres formes non orthodoxes de

-
- 3 Sur les liens entre le colonialisme et le théâtre anglais du XVIII^e siècle, voir Nicholas Ridout, *Scenes from Bourgeois Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020.
- 4 Sur la réception turbulente de la pièce de John Millington Synge, voir James Kilroy, *The Playboy 'Riots'*, Dublin, Dolmen Press, 1971; Adrian Frazier, *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre*, Berkeley, University of California

pratiques performatives qui constituent l'une des spécificités du théâtre dublinois du XVIII^e siècle⁵. Ces pratiques performatives, associées à des cadres et contextes non institutionnels, perdurent et résistent ; certaines constituent même le terreau fertile de la performativité de la scène moderne. La tension entre des pratiques hétérogènes est, selon moi, l'un des traits distinctifs du théâtre irlandais de langue anglaise⁶. En remettant en question les fondements du théâtre de représentation (la mimésis, en particulier), ces pratiques témoignent que d'autres conceptions de la performance sont possibles, invitant à repenser la question de la représentation au sens politique du terme et donc à envisager une autre organisation économique et sociale. Participant d'une entreprise coloniale, et à cet égard résolument européen, le théâtre irlandais s'apparente aussi simultanément à une entreprise décolonisatrice et ressemble en bien des points à des projets théâtraux émanant d'anciens pays colonisés du Sud global.

340

L'« anomalie⁷ », pour le dire avec David Lloyd, que constitue l'histoire culturelle de l'Irlande s'explique si l'on se penche plus avant sur l'histoire du théâtre en Irlande. L'institution théâtrale, telle qu'elle s'établit à l'origine, est, comme mentionné précédemment, intimement liée à la politique de colonisation de peuplement anglaise. Dès l'origine, la colonisation de peuplement en Irlande est conçue comme un processus de modernisation économique, sociale et culturelle et est inextricablement liée à un projet capitaliste et transnational plus large d'expansion coloniale européenne⁸. Le théâtre joue un rôle crucial dans la modernisation de la société irlandaise, en particulier parce qu'il prône la supériorité d'une culture de langue anglaise. Le premier théâtre ouvre ses portes à Dublin en 1636 dans Werburgh Street, sur l'ordre du vicomte Thomas Wentworth, gouverneur d'Irlande nommé par le roi d'Angleterre. Le théâtre est administré par un professeur de danse écossais, John Ogilby, le dramaturge attitré en est l'écrivain anglais (catholique) James Shirley, les pièces qui y sont montées sont

Press, 1990, p. 213-221; Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, p. 130-138; Paige Reynolds, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 38-75.

5 Helen Burke, *Riotous Performances: The Struggle for Hegemony in the Irish Theatre, 1712-1784*, Notre-Dame, Notre-Dame UP, 2003.

6 Voir, par exemple, l'argument que je développe à ce sujet dans *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge UP, 2021.

7 Je fais référence ici à la thèse que défend David Lloyd dans *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, Lilliput Press, 1993.

8 Voir Fiona Bateman et Lionel Pilkington (dir.), *Studies in Settler Colonialism: Politics, Identity and Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011; Joe Cleary, « Misplaced Ideas? », dans Cl. Carroll et P. King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, *op. cit.*

ouvertement propagandistes et le public appartient à l'ancienne et à la nouvelle élite coloniale. Le Werburgh Street Theatre est explicitement consacré à la mise en œuvre de la politique de Charles I^{er}, à savoir la réconciliation des intérêts politiques de la nouvelle élite de l'Irlande, constituée de colons de peuplement anglais arrivés au XVII^e siècle, et de ceux de l'ancienne élite, des Anglo-Normands catholiques (ou « Old English⁹ »), arrivés, eux, au XII^e siècle et qui, selon les nouveaux arrivants, se comportaient de la même manière que les « autochtones¹⁰ » et leur ressemblaient furieusement. Les « Vieux-Anglais » étaient ainsi, selon la nouvelle élite, devenus « plus irlandais que les Irlandais eux-mêmes¹¹ ». Dès l'origine donc, l'institution théâtrale vise à amalgamer des formes hétérogènes d'irlandicité dont certaines (dites « indigènes ») étaient perçues comme récalcitrantes car entravant l'avancée du capitalisme colonial. Comme il participe d'un projet culturel de réconciliation et de récupération, le théâtre s'aligne très vite sur des mouvements à visée décolonisatrice. Ces derniers s'intéressent successivement à la construction d'une identité nationale coloniale irlandaise protestante (fin XVII^e), à la contestation de la racialisation des Irlandais et de leur représentation stéréotypée sur les scènes dublinoises et londoniennes (XVIII^e siècle), aux campagnes républicaines et nationalistes pour l'indépendance politique, ainsi qu'à l'héritage colonial tant sur le plan culturel que politique (fin XVIII^e siècle - XX^e siècle).

La fonction du théâtre en Irlande n'a donc jamais été simplement de glorifier la civilité du colonisateur et de décrier la barbarie du colonisé (comme cela aurait été le cas dans une colonie d'exploitation). Son rôle est dès l'origine plus complexe et subtil : il sert à montrer que l'Irlande est compatible avec la politique de modernisation impulsée par la colonisation de peuplement anglaise et avec un système de représentation et une épistémologie « universels ». Les débuts du théâtre institutionnel en Irlande impliquent aussi la subordination de la culture gaélique à la nouvelle culture dominante¹² et la marginalisation de nombre de pratiques performatives vernaculaires, en particulier celles de l'Irlande rurale.

Une historiographie décoloniale du théâtre irlandais requiert, entre autres choses, qu'une attention particulière soit portée à ces pratiques performatives que le théâtre

⁹ « Vieux-Anglais ».

¹⁰ Brendan Kane, « Scandal, Wentworth's deputyship and the breakdown of Stuart honour politics », dans Brian Mac Cúarta (dir.), *Reshaping Ireland 1550-1700: Colonization and its Consequences*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 147-162.

¹¹ Voir [Oxford Reference en ligne](#).

¹² Alan John Fletcher, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, Cork, Cork UP, 2000.

institutionnel irlandais s'est approprié ou a marginalisées. En rendre compte dans toute leur variété et leur complexité en mettant en lumière la singularité de leur esthétique est une manière d'éviter que l'idéologie qui a présidé à leur subordination ne se perpétue. Parmi ces pratiques performatives, dont certaines perdurent jusqu'au début du xx^e siècle, on peut citer, par exemple, les jeux des veillées funèbres (« wake games »), la lamentation funèbre (« keening »), ou la mascarade (« mumming »). Il est intéressant de souligner que la plupart des travaux consacrés à ces pratiques performatives sont le fait, non pas d'historien·ne·s du théâtre, comme on aurait pu raisonnablement s'y attendre étant donné leur omniprésence sur la scène irlandaise à travers les siècles, mais de folkloristes ou d'anthropologues, tels Alan Gailey, Henry Glassie ou encore Steve Coleman¹³. Parmi les historiennes et historiens du théâtre qui se sont intéressés à ces pratiques performatives, citons Alan J. Fletcher qui a consacré plusieurs monographies

342 aux pratiques performatives vernaculaires de l'Irlande précromwellienne, Helen Burke dont les recherches ont mis en lumière les traditions performatives vernaculaires des spectateur·rice·s de théâtre en Irlande au XVIII^e siècle, Mark Phelan et son travail sur le mélodrame dans le Belfast du XIX^e siècle, et Lionel Pilkington pour son analyse de la pratique du « mumming » dans l'Irlande rurale des XIX^e et XX^e siècles¹⁴.

Pour illustrer certains des enjeux esthétiques et politiques liés à ce type de performance, examinons brièvement le « mumming ». Comme le souligne Lionel Pilkington, les « mummers » étaient des groupes de huit à quatorze jeunes hommes qui se rendaient, costumés et masqués, de maison en maison, à des moments clés de l'année, en particulier durant les mois d'octobre, novembre et décembre, à l'automne donc (à la fin des récoltes et moissons) et entre le solstice d'hiver et le nouvel an. L'identité de ces jeunes hommes n'était pas connue de leur public. À la porte de la

¹³ Voir, par exemple, Alan Gailey, *Irish Folk Drama*, Cork, Mercier, 1969; Steve Coleman, « The Nation, the State, and the Neighbors: Personation in Irish-language Discourse », *Language and Communication*, 24, 2004, p. 381-411; Henry Glassie, *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, Bloomington, Indiana UP, 1975.

¹⁴ La liste n'est pas exhaustive. A.J. Fletcher, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, *op.cit.*; *id.*, *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001; H. Burke, *Riotous Performances*, *op.cit.*; *id.*, « Acting in the Periphery », dans Jane Moody et Daniel O'Quinn (dir.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 219-231; Mark Phelan, « Modernity, Geography and Historiography: Re-Mapping Irish Theatre History in the Nineteenth Century », dans Tracy C. Davis et Peter Holland (dir.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 135-158; Lionel Pilkington, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », dans Jeanne Colleran et Jenny S. Spencer (dir.), *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 13-30.

maison, le capitaine des « mummers » demandait aux habitantes et aux habitants s’ils acceptaient de les faire entrer. Comme ces performeurs pouvaient être des cousins, des voisins, des amis mais également des rivaux ou des fauteurs de troubles notoires, la réponse à cette question n’était pas forcément aisée. La performance commençait lorsque les habitants répondaient : « Entrez ! ». Lionel Pilkington souligne qu’il s’agit là d’une différence importante entre ce type de pratique performative et le théâtre institutionnel puisque c’est cette expression d’hospitalité qui signale qu’une performance est sur le point de commencer, et non pas l’achat d’un billet¹⁵. De plus, alors que dans un théâtre institutionnel, le public connaît en général l’identité des acteurs et des actrices et accepte, pendant la durée de la représentation, qu’ils sont les personnages incarnés sur scène (l’acteur, l’actrice et le personnage étant dans une relation que l’on pourrait qualifier de métaphorique), dans le cas du « mumming », l’identité des performeurs n’était pas connue et le performeur entretenait une relation métonymique avec la société locale. En effet, l’interprète pouvait être n’importe qui (à condition toutefois d’être de sexe masculin¹⁶). Une autre différence importante est que les pièces folkloriques des « mummers » comportaient toujours des références précises à la localité ou à la communauté, alors que dans le théâtre institutionnel moderne, une pièce créée à Dublin ou à Londres pouvait être montée ailleurs sans être modifiée¹⁷. Lionel Pilkington montre que l’esthétique propre à ce type de performance visait à régénérer une communauté rurale défavorisée plutôt qu’à former un spectateur individuel, autonome, et que le degré d’opposition au nationalisme constitutionnel d’État de cette pratique explique qu’elle ait été effacée presque complètement de l’histoire du théâtre national irlandais.

HISTOIRES DU THÉÂTRE IRLANDAIS

J’aimerais à présent évoquer brièvement la manière dont les histoires du théâtre irlandais abordent la question des origines coloniales de l’institution théâtrale en Irlande. Pendant longtemps, le récit dominant, et en tout cas celui que l’on m’a enseigné lorsque j’étais étudiante à Dijon et à Paris, datait les débuts du théâtre irlandais de la fin du XIX^e siècle, au moment où William Butler Yeats, Augusta Gregory, George Moore et Edward Martyn fondent le Théâtre littéraire irlandais (« Irish Literary Theatre »)

¹⁵ Lionel Pilkington, *Theatre & Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 39.

¹⁶ *Id.*, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », art. cit.

¹⁷ À condition, bien sûr, que cet ailleurs soit situé dans le monde anglophone et ne nécessite pas que le texte soit traduit.

en 1897, et où les pièces de W. B. Yeats (*The Countess Cathleen*) et d'Edward Martyn (*The Heather Field*) sont montées pour la première fois, à savoir le 8 mai 1899. En 1972, dans un article publié dans le supplément littéraire du *Times* à l'occasion de la Saint-Patrick, le dramaturge Brian Friel écrit qu'il est impératif que les Irlandais se délestent des écrivains « anglo-irlandais » tels que George Farquhar, George Bernard Shaw, Richard Steele, Richard Brinsley Sheridan, Oliver Goldsmith ou Oscar Wilde, qui, selon lui, s'inscrivent tous dans une tradition anglaise et n'écrivent pas pour un public irlandais¹⁸. Friel est catégorique : le théâtre irlandais naît bien le 8 mai 1899. Pour lui, comme d'ailleurs pour Yeats et Gregory, l'Irish Literary Theatre est le prédecesseur immédiat de l'Abbey Theatre. Si l'on fait abstraction du fait que les pièces jouées lors des représentations de mai 1899 l'ont été par une troupe d'acteurs et d'actrices anglais qui avaient du mal à prononcer les noms irlandais et de la controverse relative à la

344 représentation par Yeats de la famine et du catholicisme irlandais dans *The Countess Cathleen*, l'Irish Literary Theatre s'apparente à un mouvement théâtral décolonisateur dans la mesure où il se donne pour objectif d'établir un théâtre national en Irlande et de montrer que l'Irlande n'est pas « un pays de bouffons » mais le « berceau d'un idéalisme ancien¹⁹ ». Le récit nationaliste de l'histoire du théâtre irlandais qu'écrit Augusta Gregory en 1913 dans son ouvrage *Our Irish Theatre* et dont cette citation est extraite ne diffère guère des autres histoires nationalistes du théâtre écrites après l'indépendance, et ne remet pas en question l'occultation de pratiques performatives autres que théâtrales. Le récit fondateur de Gregory sur la naissance du théâtre irlandais célèbre en réalité l'incorporation « naturelle » des traditions « folkloriques » vernaculaires par l'institution théâtrale. Comme l'écrit Lionel Pilkington, ce type de théâtre nationaliste, que l'État libre d'Irlande subventionne à partir de 1925, avait en partie pour fonction de récupérer et d'adapter les traditions locales et les méthodes d'organisation politique avec lesquelles elles étaient associées afin de les rendre compatibles avec un projet politique nationaliste, bourgeois²⁰.

Près d'un siècle après la parution de *Our Irish Theatre*, l'ouvrage de Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, publié en 2000, s'intéresse à l'évolution des contextes sociaux, politiques et historiques du théâtre irlandais depuis la défaite des forces irlandaises à Kinsale en 1601 jusqu'à la fin du xx^e siècle. Le Werburgh Street Theatre et les origines coloniales de l'institution théâtrale sont donc mentionnés par

¹⁸ Brian Friel, « Plays Peasant and Unpeasant », *The Times Literary Supplement*, 3655, 17 mars 1972, p. 305.

¹⁹ Augusta Gregory, *Our Irish Theatre*, New York et London, The Knickerbocker Press, 1913, p. 9 (je traduis).

²⁰ L. Pilkington, « Irish Theater Historiography », art. cit., p. 16.

Christopher Morash, mais sans que cela ait d'impact sur l'approche méthodologique adoptée. Celle-ci reste centrée sur le théâtre en tant qu'institution et sur son public, ainsi que sur les textes et les auteurs et autrices. Structuré chronologiquement, l'ouvrage propose le récit d'une histoire théâtrale orientée d'abord vers l'indépendance politique de l'Irlande en 1922, puis vers une critique du nationalisme républicain, et culmine dans ce qui est présenté comme le théâtre cathartique du présent apparemment postcolonial de la fin du XX^e siècle. Le rôle du théâtre en tant qu'institution coloniale capitaliste, ou postcoloniale, nationaliste et modernisatrice en Irlande n'est pas examiné ; les conséquences de cette situation pour l'historiographie du théâtre ou la méthodologie critique ne le sont donc pas non plus.

D'autres ouvrages tels que *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, que dirigent Nicholas Grene et Chris Morash en 2016²¹, élargissent la perspective et ne se limitent pas non plus au texte ou à la dramaturgie. Si quelques chapitres sont consacrés à la performance, au jeu de quelques acteurs et actrices, ils n'abordent pas leur engagement politique ou tout au moins leur capacité à faire, par le jeu, vaciller le sens d'une pièce.

PROPOSITION POUR UNE HISTOIRE DÉCOLONIALE DU THÉÂTRE IRLANDAIS

Dans cette dernière partie, j'esquisserai les contours de la forme que pourrait prendre une histoire décoloniale du théâtre irlandais. Une première proposition envisagerait une histoire centrée sur le jeu et l'agentivité de l'acteur ou de l'actrice. Comme le théâtre est une pratique qui repose sur le geste, la voix, l'incarnation, et comme la singularité du théâtre irlandais tient à la présence insistante de personnages dont le caractère éminemment théâtral est mis en relief, ou à l'inclusion récurrente de pratiques performatives associées à un cadre non institutionnel, il permet également d'interroger, de déconstruire, voire de contredire ouvertement l'idéologie coloniale et l'entreprise de modernisation qui la sous-tend. En d'autres termes, pour que le théâtre irlandais accomplisse sa mission de récupération et de réconciliation, il faut que l'acteur ou l'actrice accepte de jouer d'une façon telle que les pratiques performatives dites traditionnelles ne remettent pas en question l'adhésion de l'institution théâtrale aux impératifs de la modernisation. En effet, c'est précisément cette résurgence de ce que

²¹ Nicholas Grene et Chris Morash (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, Oxford, Oxford UP, 2016.

nous pourrions appeler, avec David Lloyd, une « contre-poétique²² » que Deana Rankin identifie comme un élément crucial de la pièce d'Henry Burnell, *Landgartha*, créée au Werburgh Street Theatre en 1640. Le seul personnage irlandais est celui d'une guerrière amazone, Marfisa. Son irlandicité est signalée par son costume (« an Irish Gowne tuck'd up to midlegge²³ ») et par la gigue qu'elle danse. La danse s'inscrit en contrepoint de la fable et contredit, ou du moins nuance, le texte de la pièce, qui, lui, défend explicitement l'imposition de la loi coloniale anglaise en Irlande²⁴. Les recherches que j'ai récemment menées sur le rôle de l'incorporation de lamentations funèbres dans les pièces de J. M. Synge aboutissent à une conclusion similaire²⁵ : l'inclusion sur la scène moderne de pratiques performatives dites archaïques ou traditionnelles peut avoir des conséquences inattendues et venir contredire ou contrebalancer le message qu'une pièce transmet explicitement.

346 L'indépendance heuristique de l'acteur ou de l'actrice revêt une importance fondamentale pour tout mouvement théâtral à visée décolonisatrice. Or, c'est ce qui a été le plus souvent occulté par la critique. L'histoire du théâtre irlandais s'est écrite sans que ne soient pris en compte les apports de l'acteur·rice. C'est précisément dans cette indépendance heuristique que réside la capacité du non-moderne à perdurer et c'est grâce à elle que des perspectives parfois ouvertement anticoloniales ont pu être exprimées. Ce que nécessite une histoire décoloniale du théâtre irlandais est une méthodologie qui envisage l'act·eur·rice comme un co-créat·eur·rice, et non pas comme un·e simple interprète s'évertuant à s'effacer au profit d'une abstraction : le sens.

²² David Lloyd, *Counterpoetics of Modernity: On Irish Poetry and Modernism*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2022, p. 22.

²³ « Une cape irlandaise troussée jusqu'aux genoux » (je traduis).

²⁴ Deana Rankin (dir.), *Landgartha: A Tragie-Comedy*, Dublin, Four Courts, 2013, p. 56-54.
²⁵ H. Lecossois, *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge*, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

- BATEMAN, Fiona et PILKINGTON, Lionel (dir.), *Studies in Settler Colonialism: Politics, Identity and Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- BURKE, Helen, *Riotous Performances: The Struggle for Hegemony in the Irish Theatre, 1712-1784*, Notre Dame, Notre-Dame UP, 2003.
- , « Acting in the Periphery », dans Jane Moody and Daniel O’Quinn (dir.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 219-231.
- CLEARY, Joe, « Misplaced Ideas ? », dans Clare Carroll et Patricia King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork UP, 2003, p. 16-45.
- COLEMAN, Steve, « The Nation, the State, and the Neighbors: Personation in Irish-language Discourse », *Language and Communication*, 24, 2004, p. 381-411.
- FLETCHER, Alan John, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, Cork, Cork UP, 2000.
- , *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland*, Cambridge, D. S. Brewer, 2001.
- FRAZIER, Adrian, *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- FRIEL, Brian, « Plays Peasant and Unpeasant », *The Times Literary Supplement*, 3 655, 17 mars 1972, p. 305.
- GAILEY, Alan, *Irish Folk Drama*, Cork, Mercier, 1969.
- Glassie, Henry, *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, Bloomington, Indiana UP, 1975.
- GREGORY, Augusta, *Our Irish Theatre*, New York/London, The Knickerbocker Press, 1913.
- GRENE, Nicholas et MORASH Chris (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*. Oxford, Oxford UP, 2016.
- HARVEY, David, *Paris, Capital of Modernity*, London, Routledge, 2003.
- KANE, Brendan, « Scandal, Wentworth’s deputyship and the breakdown of Stuart honour politics », dans Brian Mac Cuarta (dir.), *Reshaping Ireland 1550-1700: Colonization and its Consequences*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 147-162.
- KILROY, James, *The Playboy ‘Riots’*, Dublin, Dolmen Press, 1971.
- LAIRD, Heather, « European Postcolonial Studies and Ireland », *Postcolonial Studies*, 18 4, 2015, p. 384-396.
- LECOSSOIS, Hélène, *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge UP, 2021.
- LLOYD, David, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, Lilliput Press, 1993.
- , *Counterpoetics of Modernity: On Irish Poetry and Modernism*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2022.
- MORASH, Christopher, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

PHELAN, Mark, « Modernity, Geography and Historiography: Re-Mapping Irish Theatre History in the Nineteenth Century », dans Tracy C. Davis et Peter Holland (dir.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, Basingstoke, Palgrave, 2007, p. 135-158.

PILKINGTON, Lionel, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », dans Jeanne Colleran and Jenny S. Spencer (dir.), *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 13-30.

—, *Theatre & Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

REYNOLDS, Paige, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*, Cambridge, Cambridge UP, 2007.

RIDOUT, Nicholas, *Scenes from Bourgeois Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020.

348

NOTICE

Hélène Lecossois est professeure de littérature irlandaise à l'Université de Lille. Ses recherches portent sur la relation entre théâtre, performance et histoire. Elle est l'autrice de nombreux articles sur le théâtre irlandais et de deux ouvrages : *Endgame de Samuel Beckett* (Atlante, 2009) et *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge* (Cambridge UP, 2021). Elle a codirigé *Théâtre et Nation* (PUR, 2011) et *Résurgences conflictuelles : le travail de mémoire entre arts et histoire* (PUR, 2020). Elle prépare actuellement un ouvrage collectif sur la résurgence du passé dans la littérature et les arts irlandais contemporains.

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse aux questions que le cas particulier de l'histoire du théâtre irlandais pose à l'historiographie du théâtre européen et envisage la possibilité d'une histoire décoloniale du théâtre. L'histoire atypique de l'Irlande, ancienne colonie de peuplement anglaise, invite à problématiser les liens qui existent entre l'institution théâtrale moderne et les expansions coloniales européennes. Prendre en considération le rôle que le théâtre a pu jouer, en particulier dans la dissémination des valeurs liées au capitalisme expansionniste, la diffusion de la nouvelle culture dominante européenne, la marginalisation voire la destruction de pratiques performatives vernaculaires, et tenir compte des conséquences au long cours du colonialisme européen (y compris des conséquences épistémologiques et conceptuelles) exige de la part des critiques et des historiens un changement radical de paradigmes. L'article avance l'hypothèse selon laquelle une méthodologie centrée sur le jeu des acteurs et actrices, plutôt que sur le texte ou la dramaturgie, ouvrirait le champ des possibles.

MOTS-CLÉS

Histoire, théâtre, Irlande, performance, colonialisme, décolonialité

ABSTRACT

This article looks at the questions that the particular case of Irish theater history poses to a historiography of European theater in general, and considers the possibility of a decolonial history of theater. The anomalous history of Ireland, a former English settler colony, invites problematizing the links between the theatre of modernity and European colonial expansion more broadly. Examining the role that theater may have played, particularly in the dissemination of values associated with expansionist capitalism, the spread of the new dominant European culture, the marginalization and even destruction of vernacular performance practices, and the long-term consequences of European colonialism (including its epistemological and conceptual consequences) calls for a radical paradigm shift on the part of the critic and the cultural historian. This article proposes a methodology centered on the actor's performance as a starting point for opening up the field of possibilities.

349

KEYWORDS

History, theatre, Ireland, performance, colonialism, decoloniality

HÉLÈNE LECOSSOIS

Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais

LECTURE-SPECTACLE : *L'IMPROMPTU DE L'AMPHI*

*Pièce en un acte de Agathe Giraud, Florence Naugrette et Clément Scotto di Clemente
interprétée par Françoise Gillard et Hervé Pierre
(sociétaires de la Comédie-Française)*

Réfugiés dans l'Amphi Richelieu de la Sorbonne pour une unique répétition, les comédiens Françoise Gillard et Hervé Pierre n'ont plus qu'une heure pour concevoir le petit spectacle dont on leur a passé commande : restituer les grandes heures et les coulisses de l'histoire du théâtre, telles que leurs devanciers les ont vécues, faites et racontées. À quelles sources vont-ils puiser leur inspiration ? Les anecdotes qu'ils dénichent chez les acteurs, dramaturges, peintres de scène, critiques, hommes et femmes de théâtre sont-elles authentiques, ou romancées ? Sauront-ils rétablir la vérité ?

Joué en Sorbonne, amphi Richelieu, le 8 décembre 2022.

Proposé par le Programme de Recherche interdisciplinaire sur le Théâtre et les Pratiques scéniques (PRIPEPS) et l'Initiative théâtre de l'Alliance Sorbonne Université. Avec le soutien de la Direction des affaires culturelles de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Pour la captation de *L'Impromptu de l'Amphi*, nous remercions la Direction des affaires culturelles de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université (particulièrement Yann Migoubert et Olivier Jacquet).

On peut [visionner le spectacle en ligne](#) sur la plateforme Youtube.

REMERCIEMENTS

Ce volume est issu du colloque qui s'est tenu en Sorbonne les 7, 8 et 9 décembre 2022, organisé par l'Institut universitaire de France, Sorbonne Université (CELLF, PRITEPS, Initiative Théâtre, école doctorale 019), l'École pratique des hautes études (SAPRAT), l'Université Côte d'Azur (CTEL), l'Université de Lorraine (2L2S), la Société d'histoire du théâtre, l'Université du Québec à Montréal (CRLCQ).

Son comité d'organisation comportait Line Cottegnies, Léonor Delaunay, Emanuele De Luca, Andrea Fabiano, Agathe Giraud, François Lecercle, Bénédicte Louvat, Sophie Marchand, Roxane Martin, Florence Naugrette, Clément Scotto di Clemente, Violaine Vielmas et Jean-Claude Yon.

Son comité scientifique était composé de Mara Fazio (Rome, La Sapienza), Pierre Frantz (Sorbonne Université), Sara Harvey (Victoria University), Gianni Iotti (Université de Pise), Tiphaine Karsenti (Université de Nanterre), Martial Poirson (Université Paris 8) et Agathe Sanjuan (Comédie-Française).

Le présent volume a été financé par l'Institut universitaire de France, et, à Sorbonne Université, par le Centre d'étude de la langue et des littératures françaises, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques, l'Initiative Théâtre et l'école doctorale 019.

Pour leur travail éditorial, nous remercions Aurélia Cervoni, Léna Clément, Pascale Langlois.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355