

*Du mercredi 9. jour d'Auril.
à Lauare.*

1698.



154. Bille

94. Bille

21. Bille

353. Bille

24.

462

141.

21.

264

15.

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 mythes 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...

Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre

Pierre Causse

ISBN : 979-10-231-5202-9



Collection dirigée par Julie Vatain-Corffdir & 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-Corffdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

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

American Musicals

Julie Vatain-Corffdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

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

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

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>

PREMIÈRE PARTIE

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

L'homme de théâtre historiographe

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.

82

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 textocentrée 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} 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 « enfanté ⁶ » 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 régression ⁷ ».

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 représentation ⁸ ». 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 médiéval ⁹, 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 « mistère » 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 mystère [*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 mystère¹¹.

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

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 XV^e siècle* d'Émile Roy (Paris, Damidot, 1903).

¹⁰ G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, op. cit., p. 174.

¹¹ *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 jours ¹³ » 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 taré ¹⁴ ». 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 littéraire ¹⁵ ». 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 littérature ¹⁶. » 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-catholique ¹⁷ », et qui ne connaîtrait que des ajustements à la marge jusqu'à la fin du ^{xix}e siècle, de « Jodelle à [Henry] Bataille ¹⁸ ». 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

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

92

Pour, en guise de conclusion, jeter un regard sur la place de Baty lui-même dans l'historiographie 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 scène⁴² ». 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 Jovet, 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-se-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, Eurédit, 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 bibliothèque 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).

95

PIERRE CAUSSE
Gaston Baty, historien du théâtre

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

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, Alette 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