

*Du mercredi 9. jour d'Avril.
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...

Table ronde
Temporalités du récit, points de vue

Entretien avec Agathe Sanjuan,
Alette Martin & Roxane Martin

ISBN : 979-10-231-5205-0



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 ?

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**

Sources vives

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'avons 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.

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 emboîtés 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 châtement 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 mélo 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

138

Aliette Martin, j'aimerais que vous nous parliez de la manière dont vous êtes parvenue à conjuguer un principe de rupture (puisque chaque nouvel administrateur impose une nouvelle façon de travailler) et un principe de continuité (puisque 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'engluier 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 oublis, 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 chronothématique, 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 oublis ?

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 Pixérécourt 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.

Aliette Martin

Au départ, il ne devait pas y avoir du tout d'illustrations, mais mon editrice 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.

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 Pixérécourt, 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.

ÉCHANGES AVEC LA SALLE

146

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

148

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 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-Michael 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.

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