

Du mercredy 9 jour d'uris
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	264
	6
	918
	15

Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

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

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

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

Table ronde

Raconter l'histoire du théâtre par les planches

Entretien de Florence Naugrette
avec Florence Viala, Pierre-Louis Calixte,
Marine Kurvers & Thomas Visonneau

ISBN : 979-10-231-5207-4



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

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

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

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

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

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

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2025

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

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

PREMIÈRE PARTIE

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

Le théâtre historien de lui-même

TABLE RONDE. RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE PAR LES PLANCHES

*Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte,
Maxime Kurvers & Thomas Visonneau
7 décembre 2022, Espace des Cordeliers*

Florence Naugrette

Dans cette séance sur le théâtre historien de lui-même, mes invités vont tous les quatre parler de la manière dont le théâtre peut s'emparer de sa propre histoire pour la raconter. On l'a vu au cours de ce colloque, dans les manuels, les histoires du théâtre, les histoires littéraires, les recueils d'anecdotes, le récit adopte des perspectives diverses, selon qu'on privilégie l'histoire des auteurs, des genres, des mouvements, des institutions, du jeu, de la scénographie ou du public. Que raconte-t-on, mais aussi comment raconte-t-on cette histoire, avec quels héros, quels schémas narratifs, de chute, d'ascension, de vocation, d'âge d'or ? On retrouve toutes ces questions quand on raconte l'histoire du théâtre au théâtre, par le théâtre. Mes quatre invités ont créé des pièces ou jouent dans des spectacles qui la racontent de manières très différentes.

Plusieurs d'entre nous ont vu Florence Viala, 503^e sociétaire de la Comédie-Française, hier soir, interpréter Madeleine Béjart dans *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres* de Julie Deliquet. Dans cette pièce écrite en 2022, il s'agit de la protohistoire de la Comédie-Française puisque la troupe de la fiction est celle de Molière de son vivant, donc avant 1680. C'est un moment précis de sa vie et de celle de sa troupe : l'année 1662-1663, celle de *L'École des femmes*, de *La Critique de l'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*, trois pièces dont les dialogues sont ici savamment tissés, remobilisés, voire intégralement reproduits dans l'intrigue. Dans un décor unique, une maison à étage où Molière et sa troupe vivaient à deux pas du Palais-Royal, on assiste à leur vie quotidienne, amicale, amoureuse, familiale, et au travail de coulisses : discussions informelles sur le métier, assemblées, délibérations, répétitions. Les trois pièces de Molière acquièrent un degré supplémentaire de métathéâtralité d'être ici enchâssées, à des degrés divers, dans la fiction conçue par Julie Deliquet, et jouées salle Richelieu par les acteurs de la Comédie-Française, à quelques mètres de la maison où habitait la troupe, et du Palais-Royal où elle partageait sa salle avec les Italiens.

Nous évoquerons aussi avec Pierre Louis-Calixte, 524^e sociétaire de la Comédie-Française, sa pièce *Molière-matériau(x)*, à paraître prochainement chez Actes Sud.

Elle était au Studio-théâtre, pour l'année Molière, dans le cadre des seul-en-scène dits « *Singulis* », y sera reprise au printemps, et part en tournée. Il s'agit, sur le mode du récit, avec une table recouverte de livres, un portant à costumes, et quelques accessoires chargés de souvenirs et de symboles, à la fois d'une biographie de Molière et d'une autobiographie de l'acteur, savamment entrelacées.

Nous évoquerons deux spectacles de Maxime Kurvers, artiste associé au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers : *La Naissance de la tragédie* (avec Julien Geffroy), pièce qui, dans un espace dépouillé, en deçà du spectaculaire, cherchait à retrouver l'origine du théâtre pour les acteurs. Il a donné aussi en 2021 et va reprendre *Théorie et pratique du jeu d'acteur (1428-2021)*, qui confronte ses comédiens aux textes théoriques fondateurs sur le jeu de l'acteur débarrassés des commentaires accumulés qui nous les ont transmis. Il s'agit pour les acteurs de se les approprier directement par une performance-laboratoire. C'est donc une histoire du théâtre par la théorie du jeu confrontée à sa pratique.

Thomas Visonneau est metteur en scène, acteur, auteur, pour la Compagnie du Tout-Vivant, en Nouvelle-Aquitaine. Il écrit pour les écoles des spectacles qui sont soit des adaptations de textes qui existent déjà, comme *Claude Gueux*, ou de pièces du répertoire, comme *Horace*, *Fantasio*, *Léonce et Léna*. Il a composé deux spectacles métathéâtraux : *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, qui raconte pour les élèves des collèges et lycées l'histoire du théâtre en dix-sept stations. Il est aussi l'auteur d'*Hémistiche et dièrèse*, pièce qui tourne en ce moment dans les classes et est consacrée à l'histoire de la diction de l'alexandrin.

Florence Viala, permettez-moi, pour commencer, cette confidence, ce témoignage personnel. À mes yeux il y a une icône, une sorte d'actrice-mère, c'est Madeleine Béjart, comme la première actrice du théâtre français, ce qu'elle n'était certes pas, mais enfin c'est comme ça que fonctionne notre imaginaire, en tout cas le mien. Y a-t-il eu pour vous un plaisir particulier à jouer cette actrice-là ?

Florence Viala

Bien sûr, c'est un peu la maman de toutes les actrices, surtout à la Comédie-Française. Dans le spectacle de Julie Deliquet, nous voulions raconter surtout, pour cette période, son compagnonnage avec Jean-Baptiste Poquelin. Ce que voulait montrer Julie, c'est l'avènement de Molière écrivain et de Molière la star qu'on connaît aujourd'hui, or c'est justement le moment où Madeleine va commencer à se mettre en retrait. Toute sa grande carrière de tragédienne est en train de se terminer. Elle va jouer encore un petit

peu, mais dans des rôles beaucoup moins importants. On raconte ce passage de relais entre Madeleine et Jean-Baptiste.

Florence Naugrette

Ce moment-là, *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, quelques mois de 1662-1663 dans la vie de la troupe, pourquoi Julie Deliquet l'a-t-elle choisi, qu'est-ce qui l'intéressait particulièrement ? Que permet-il de dire ?

Florence Viala

Le métathéâtre l'intéresse énormément puisque c'est l'essentiel de son travail avec sa troupe. Donc *L'Impromptu de Versailles* était parfait et *La Critique de l'École des femmes* aussi puisque Molière dans ces deux pièces fait du métathéâtre en faisant jouer à ces acteurs leurs propres rôles. Julie a donc voulu utiliser ces deux pièces-là pour raconter l'avènement de ce Molière que l'on connaît aujourd'hui. Le premier grand triomphe, c'est *L'École des femmes* : c'est la première grande comédie qui n'était pas une farce en un acte, c'est là que Molière a déclenché les passions. Il y a eu avec ce grand succès une vraie bataille entre les classiques (dont Corneille) et les modernes, autour notamment des règles de l'art.

Florence Naugrette

La proximité avec *Fanny et Alexandre* est très nette, avec aussi une partie de la distribution commune. Dans les deux cas on sent une célébration de la troupe par elle-même. Avez-vous participé à la mise en scène ? Est-ce une écriture collective ?

Florence Viala

Oui, comme souvent avec Julie, mais c'est l'écriture de Molière, surtout, car il y a beaucoup d'extraits de *L'École des femmes*, presque l'intégralité de *La Critique* et l'entièreté de *L'Impromptu*. Le reste est écriture de plateau. Les spectacles de Julie sont toujours fondés sur l'improvisation. Elle interroge beaucoup le sujet de la famille dans ces choix d'œuvres. Elle s'est fait ainsi comme une petite troupe à l'intérieur de la Comédie-Française : pour la plupart d'entre nous c'était la troisième fois qu'on travaillait avec elle, puisqu'avant *Fanny et Alexandre* il y avait eu *Vania*. À chaque fois donc une histoire de famille dans cette grande famille ancestrale que nous formons, nous la troupe de la Comédie-Française.

Florence Naugrette

Cette représentation de la famille passe par le splendide décor d'Éric Ruf, avec ses deux niveaux de la maison à étage formant une sorte de carré vertical, puisque toute la cage de scène est pleinement utilisée. Ce décor est celui de leur maison commune. Ils vivent ensemble, en communauté, comme dans les années 1970, dans le *Molière* de Mnouchkine, formant une famille collective, où les affaires professionnelles se discutent dans l'enceinte des vies privées. Avez-vous été sensible à l'évolution du fonctionnement de la troupe entre la manière dont elle fonctionnait à l'époque d'avant la Comédie-Française et maintenant ? J'y pense à cause de la séance irrésistible, dans votre pièce, de l'assemblée. Évidemment les choses ont beaucoup bougé depuis cette époque puisqu'aujourd'hui les questions juridiques et économiques sont gérées principalement par l'administrateur-général, quoique les comédiens aient encore leur

- 174 mot à dire sur les affaires de la Maison et sur la programmation, dans les assemblées et au comité de lecture qui décide toujours des entrées au répertoire de Richelieu. À l'époque de Molière c'était beaucoup plus simple, puisque le « répertoire » désignait surtout ce qu'on allait jouer dans les jours et les semaines qui venaient. La scène de l'assemblée pose une question définitoire pour l'éthique de la troupe : puisque *L'École des femmes* marche si bien, et qu'on a besoin d'argent, va-t-on la jouer en série, et donc laisser provisoirement de côté une partie du répertoire habituel (dont la tragédie où s'illustre Marquise), ou bien est-ce qu'on garde l'ADN de la société avec le principe de l'alternance ? Cette question, et les autres enjeux artistiques et administratifs de cette séance d'assemblée, vous ont-ils fait réfléchir à l'évolution de l'histoire de la troupe et de la Comédie-Française ?

Florence Viala

Absolument. Comme ils partageaient le théâtre avec les Comédiens Italiens, ils n'avaient pas de loges, ils n'avaient pas d'endroit pour se changer, pour se maquiller, ils faisaient ça chez eux. Ils louaient donc tous ensemble (sauf Brécourt) un grand appartement en face du théâtre et ensuite ils traversaient la rue pour aller jouer. Pour des raisons d'organisation, et comme ils avaient de l'argent, ils pouvaient se permettre d'avoir cet appartement, d'ailleurs pendant de nombreuses années encore, du XIX^e siècle jusqu'aux années soixante, il était obligatoire d'habiter dans un périmètre proche de la Comédie-Française. Aujourd'hui on n'habite pas tous ensemble (même si parfois on en a l'impression), et beaucoup d'entre nous vivent en proche banlieue car le mètre carré autour du Français n'est plus vraiment abordable. L'administrateur-général tient les rênes seul à présent, mais les comédiens sociétaires continuent de jouer un rôle déterminant de consultation et de décision, dans les assemblées et les

comités d'administration. Pierre et moi avons participé à nombre de ces assemblées et à beaucoup de comités d'administration (formés par des membres de la troupe élus tous les ans) ; les sujets abordés et le déroulé ont très peu changé. On était très surpris en découvrant cela au fur et à mesure des recherches. Ce fonctionnement est très démocratique : chaque décision est votée encore aujourd'hui ; le comité est totalement paritaire et l'était déjà à l'époque. On a découvert que ce sont eux qui avaient pensé aux premières retraites : ils sont les premiers à avoir commencé à donner de l'argent aux comédiens qui ne pouvaient plus jouer parce qu'ils étaient trop âgés. Et au lieu de laisser les vieux comédiens sans rien, à la rue, pour la plupart, parfois infirmes, ils prélevaient un pourcentage sur les recettes qu'ils leur reversaient sous forme de pension. Cela nous a beaucoup touchés. Ils sont également inventeurs de « la pension de réversion » : nous avons découvert que lorsque Marquise (Thérèse du Parc) quitte la troupe, son mari Gros-René, comédien de la troupe aussi, meurt, et pendant un an, ils vont donner à Thérèse les émoluments de son mari, comme dédommagement. Les femmes dans la troupe sont payées comme les hommes (à l'époque elles l'étaient aussi). De la même manière, ce que faisait Lagrange, qui consignait tout dans son fameux registre, est toujours d'actualité puisque les comités sont retrançerts intégralement par une secrétaire. C'est un peu plus complexe, certes, mais ça n'a pas beaucoup changé. On vote les mêmes choses et on se met en colère sur les mêmes choses. Je me souviens très bien d'une assemblée où l'on parlait d'un spectacle qui n'avait pas marché, qui ne remplissait pas du tout la salle et l'administratrice de l'époque a décidé d'arrêter l'exploitation de ce spectacle parce qu'on perdait trop d'argent. Il y a eu alors une levée de boucliers à l'intérieur de la Maison. C'était un auteur contemporain, une partie de la troupe se révoltait, disant qu'il fallait le défendre, mais l'administratrice arguait de son côté qu'il fallait remplir les caisses. Or il y avait eu des coupes budgétaires : nous n'avions pas suffisamment d'argent pour nous permettre de perdre autant à chaque représentation. Ça a été toute une histoire. De la même manière que dans la pièce de Julie, quand est repris pour la énième fois tel spectacle qui marche très très bien, un Feydeau, un Molière par exemple, si la troupe se plaint, l'administrateur répond souvent : « C'est parce que ça marche qu'on peut se permettre des formes qui vont être un peu plus complexes au niveau du public, des titres moins connus, des auteurs un peu plus difficiles, des prises de risque. » Donc les problématiques sont exactement les mêmes et ça n'a pas changé du tout.

Florence Naugrette

Merci Florence. Pierre, pour ce *Molière matériau(x)*, matériau à la fois singulier et pluriel, quand Éric Ruf vous a confié ce *Singulis*, aviez-vous carte blanche, aviez-

vous déjà cette idée-là ? Aviez-vous pensé déjà écrire un jour une autobiographie théâtrale ? Est-ce l'occasion de l'année Molière qui vous a suggéré cette forme mixte de la biographie et de l'autobiographie ?

Pierre Louis-Calixte

Pour des raisons personnelles, je m'étais retiré des plateaux au moment du covid. Éric Ruf avait accepté que je me mette un peu de côté. Mais je lui avais expliqué que c'était un peu compliqué à vivre, de ne pas jouer tout ce temps. Et l'été d'après, je m'en souviens, j'étais en visite chez mes parents, il m'a appelé pour me proposer de jouer un monologue, dans la série des « *Singulis* » qu'il avait lancée à la Comédie-Française et qui permettait à un acteur d'inventer un projet qui lui ressemble. Un monologue, donc : cela réduisait les risques de contamination. C'était une main tendue, une invitation.

- 176** Simplement, comme c'était l'année qui fêtait les 400 ans de la naissance de Molière, il m'a dit : « Trouve quelque chose qui te plaît, mais il faut que tu parles à un moment de Molière. » Il m'a cité quelques textes, tout en ajoutant que si je n'y trouvais pas mon bonheur, je pouvais aussi écrire le texte. Puis il m'a laissé quelques jours pour réfléchir. J'ai commencé à lire, j'ai plongé dans la formidable banque de données qui existe sur Internet autour de Molière. C'était extraordinaire ! J'étais en plein cœur de l'Allier au milieu des champs et les bibliothèques du monde entier m'étaient ouvertes.

Je ne sais pas toujours ce que je veux, mais je sais souvent ce que je ne veux pas. Je ne me sentais pas d'interpréter des bouts de scènes de pièces de Molière : cela m'aurait semblé faux et triste comme hommage, parce que Molière était avant tout un homme de troupe, qu'il écrivait pour une troupe d'acteurs et d'actrices. Je ne m'imaginais pas non plus écrire une autre biographie, cela aurait été du bricolage, je n'en voyais pas l'intérêt, il y en a déjà tant.

Mais ce que je pouvais faire, en revanche, c'était tenter de m'approcher de Molière de mon point de vue : celui de l'acteur. Peut-être la figure tutélaire de Molière, l'acteur qui décide de se lancer un jour dans l'écriture, m'a-t-elle aidé, donné confiance. Un peu comme s'il m'avait dit : « Vas-y, lance-toi ! » Et je me suis lancé en me disant que je ne pouvais écrire que de l'endroit où j'étais, et m'approcher de Molière comme un acteur s'approche d'un personnage, en me demandant ce qui, dans la biographie de Molière, m'interrogeait, résonnait en moi. Un peu comme je le fais lorsque je travaille un personnage de théâtre. Comme on le fait quand on marche à la rencontre d'un ami. J'ai pris cet axe-là : je me suis dit que j'allais lire tous azimuts, et que ce qui allait me toucher, j'allais le noter. C'est ainsi que j'ai pris conscience que m'interroger sur Molière, c'était interroger ma propre histoire et ma propre mémoire.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, j'étais en visite chez mes parents, et mon père étant atteint de la maladie d'Alzheimer, j'assistais chaque jour à ce qui s'en va d'un être quand il est privé de sa mémoire, privé de son histoire. C'était très bouleversant pour moi, et c'est ainsi qu'à partir de cette invitation, de cette commande dans une certaine mesure, s'est créé en moi quelque chose de viscéral : l'envie et même le besoin que ces mots soient les miens pour fixer cette mémoire, noir sur blanc, quand celle de mon père était en train de s'évanouir. Je l'aurais même fixée avec un burin sur un bloc de pierre, s'il avait fallu, tant j'éprouvais le besoin que cette mémoire s'incarne en un objet-texte, que je puisse dire « ça, ça ne disparaîtra pas ».

J'ai écrit ce texte contre la maladie de mon père, contre la disparition de sa mémoire et contre la mort.

Que reste-t-il d'un spectacle sinon les souvenirs ? Qu'est-ce qu'il en restera dans quelques années, de ça ? Ces mémoires-là sont très volatils, *a fortiori* pour quelqu'un qui est atteint de cette maladie.

Pour moi, c'est donc devenu un besoin impérieux, non seulement de l'écrire avec mes mots, comme un témoignage, mais aussi que ce texte existe pour lutter contre l'effritement de la mémoire paternelle. Qu'il existe au moins en tant que brochure.

Alors, je suis comblé de joie que cette brochure s'incarne aujourd'hui en un livre que j'ai dédié à mon père, en sa mémoire, qu'il soit publié chez Actes Sud, qu'il puisse ainsi parvenir à plus de monde, et continuer à vivre après l'éphémère des représentations théâtrales.

Florence Naugrette

Avec ce tressage, tu t'es livré à une écriture extrêmement savante. Je pense que ça a dû te prendre un temps énorme, non seulement d'amasser le matériau biographique sur Molière, évidemment plus difficile à rassembler que le matériau autobiographique, mais aussi de composer ce mélange des deux, cet écho entre non pas la vie de Molière et la tienne, mais les étapes de la vie d'acteur pour lui comme pour toi. C'est ainsi que ça résonne : il y a comme des points qui se nouent sur ces étapes, me semble-t-il, par exemple la première fois que tu as joué sur l'estrade de ta classe devant ton professeur. Je me souviens aussi d'un moment extrêmement émouvant dans ton spectacle, celui où tu endosses de nouveau le costume de Daniel Znyk, à qui tu rends hommage, parce que ton engagement dans la troupe a coïncidé avec une transmission dont décide la vie. C'est cet alliage des histoires qui est virtuose, la tienne en tant qu'acteur ailleurs qu'à la Comédie-Française d'abord, puis à la Comédie-Française avec ses étapes, et les étapes de la vie de Molière. Est-ce ainsi que ça a marché, avec ces étapes qui se s'enchaînent comme des maillons ?

Pierre Louis-Calixte

Oui, c'était apocalyptique au début, parce que je n'avais jamais écrit. C'était une première fois, avec ce tremblement des premières fois.

J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver sur Molière. Je me demandais ce que ça me racontait. C'est bizarre comme les choses se font.

On était en pleine crise covid. On lisait des textes de Proust devant une caméra à des gens qui ne nous connaissaient pas, qui nous captaient dans la France entière et au-delà. Et on se retrouvait tous ensemble par l'écriture de Proust. Ce que j'ai adoré, ce sont les précipités, comment sa pensée s'élabore à partir d'une image qui en amène une autre. J'ai été impressionné par ces rebonds affectifs. J'ai fonctionné sous cette influence aussi.

Quand la légende dit que Molière aurait fait du théâtre grâce à son grand-père qui

178 l'y emmenait, ça me rappelait mon grand-père qui, lui, m'emmenait à la pêche. Cette solitude du théâtre, où l'on est à la fois totalement soi-même et totalement ensemble, avec la personne qui nous accompagne et comme avec tous ces gens qui rient en même temps et qui ne se connaissent pas. Cette chose-là, d'être au plus intime de soi-même et ensemble, je la partageais aussi avec mon grand-père, qui était un solitaire, quand j'étais à la pêche avec lui. On se tenait dans le silence pour ne pas faire fuir les poissons, et on était à la fois très ensemble et totalement solitaires. Je pense qu'il y a de cette solitude-là au théâtre. On est au cœur de soi-même, dans ce secret intime, de même que quand on est en train de lire, sauf qu'au théâtre, c'est un livre qu'on ouvre à plusieurs et qu'on partage dans un même temps.

C'est ce que j'ai essayé d'articuler. Et j'ai essayé d'écrire sur les étranges correspondances entre l'histoire de Molière et la mienne.

Je me suis retrouvé avec huit heures de texte et je me suis demandé dans un second temps ce qui, dans tout ça, me paraissait important. Et je pense que l'éphémère qui est le cœur même de ma pratique de comédien, l'éphémère de la mémoire et de nos existences qui fait que ça peut s'arrêter (*claquement de doigts*) d'un instant à l'autre, tout cela m'a permis de sélectionner et de structurer le texte final.

L'histoire de Daniel Znyk est terriblement exemplaire de ce point de vue, puisqu'il est mort après une soirée passée avec quelques amis à la Comédie-Française à simuler des attaques cardiaques. Le soir, il est parti en taxi et, devant chez lui, il a été victime d'un arrêt cardiaque.

Mais cet éphémère-là, c'est aussi l'endroit même du théâtre ; ce qui en fait la beauté, qui en fait une expérience unique. Aucune représentation n'est semblable à une autre. Aucune. Vous pourrez aller voir toutes les représentations d'un même spectacle, vous vivrez à chaque fois une expérience différente. Parce que le temps ne revient pas en

arrière. Il s'agit bien d'une célébration de la vie qui passe et qui ne reviendra pas. C'est à la fois la célébration de la vie et de la mort, le théâtre.

Je m'interrogeais sur toutes ces questions-là en écrivant le texte.

Et de fil en aiguille, j'en suis arrivé à cette question fondamentale pour moi. Comme on fait parfois, dans la vie, des rencontres avec des gens qui vous changent, j'ai eu la chance de rencontrer le personnage de Louis dans *Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce, et il m'a bouleversé tout comme une véritable personne. Louis, qui vient annoncer à sa famille sa maladie et sa mort prochaine, partira sans avoir dit son secret.

Par cette rencontre, que s'est-il passé entre le personnage de Louis et moi ? Qu'est-ce que cela produit, de partager le destin d'un personnage, jusqu'à vivre tous les jours, à travers lui, la question de la mort ?

Je joue en ce moment au Théâtre du Vieux-Colombier une pièce qui s'intitule *Le Crémuscle des singes* dans laquelle j'interprète le personnage de Boulgakov : je meurs tous les soirs avec Boulgakov et c'est quand même très fatigant de mourir tous les soirs. (*Rires.*) Non, mais sans rire, c'est vraiment très éprouvant.

Quelle est cette gémellité entre l'acteur et son personnage qui fait qu'on est amené tous les soirs à épouser ses humeurs, à épouser son destin ?

Quelle métamorphose s'opère en soi-même à éprouver chaque soir le destin d'un personnage ? Et est-ce que ces métamorphoses s'arrêtent aux bornes du plateau et de la représentation ? Je ne sais pas s'il y a des réponses à ces questions.

Je sais que Louis, je l'ai emmené dans ma vie après les représentations – c'est un personnage qui m'a vraiment impressionné et changé, et qui m'accompagne depuis comme le ferait un ami.

L'acte théâtral joue là-dessus aussi. Je pense que les spectateurs sont également dans cette ferveur-là par rapport au spectacle et aux personnages.

Christine Montalbetti, à propos de sa *Conférence des objets*, explique qu'il n'est pas plus absurde de dire « Je suis un parapluie » que de dire « Je suis Phèdre » ou « Je suis Cyrano de Bergerac ». On est en face de gens avec lesquels on a passé un pacte. Un pacte entre les spectateurs et le plateau. On y croit. On a envie d'y croire. Les spectateurs aussi sont convaincus de ça, comme nous sur le plateau. Et de cette croyance parfois découle un changement en soi.

Il y a aussi des spectacles qui vous changent, je l'espère. Je fais ce métier pour que les choses changent, qu'on sorte un peu différent, un peu différente, de celui, de celle qu'on était en entrant dans la salle.

Florence Naugrette

Merci Pierre. On a parlé de cette faculté du théâtre à faire parler les morts. C'est un endroit où les anciens, les morts, nos propres morts peuvent reparler par la bouche des personnages, ou des auteurs. Dans la pièce de Maxime Kurvers *Théories et pratiques du jeu d'acteur·rice (1428-2021)*, d'autres morts sont amenés à parler par la bouche des vivants : ce sont les théoriciens du théâtre. Maxime, d'où êtes-vous parti dans cette pièce, du constat d'un manque, d'un décalage, d'une incompréhension entre ce qu'on dit des théories du jeu de l'acteur et ce que ces textes sont au départ en tant que textes, et non en tant que théories ? Y a-t-il une sorte de devenir théorique de ces textes qui peut-être occulte la parole originelle qu'ils véhiculaient et au-devant de laquelle vos acteurs (Évelyne Didi, Camille Duquesne, Julien Geffroy, Michèle Gurtner, Caroline Menon-Berteux, Mamadou Mboh, Yoshi Oïda) reviennent ?

180

Maxime Kurvers

Mon intuition était qu'il existe une riche histoire des modes de jeu mais que l'endroit où cette littérature théorique est la plus traitée, ce sont des endroits comme celui-ci (*il désigne l'amphithéâtre*). Et pas du tout le plateau de théâtre. Et notamment parce que l'intellectualité qu'on peut développer en répétition est circonstancielle : elle est le plus souvent liée à des problématiques de mise en scène, occupée à régler des situations ou des jeux de scène. C'est donc toute une littérature à laquelle on n'a pas directement recours, pas de manière conséquente en tout cas, parce qu'on n'a pas le temps, et heureusement, parce qu'on a autre chose à faire. Donc d'une certaine manière les premiers concernés, les interprètes, sont comme dépossédés de ces matériaux théoriques au moment et à l'endroit où ils en auraient la nécessité. J'ai donc pensé que ce serait intéressant pour une fois de les entendre et de voir comment ces matériaux peuvent avoir leur vie et leur pensée propres par l'incorporation des acteurs et actrices mêmes. Et mon idée, c'était que la manière dont ils circulent – alors, désolé, c'est un peu une attaque contre les études théâtrales – dans des endroits comme ici, rabat ces textes du côté des idées ou de la poésie, mais que tant qu'on ne vérifiait pas leur validité *in vivo* et *in scena*, ça ne valait peut-être pas tant le coup de les aborder. J'ai donc proposé à des acteurs et actrices, à partir d'un corpus de 70 textes – même si finalement on en a choisi 28 – d'essayer de voir comment ces pensées, ces prescriptions méthodologiques pouvaient passer par leur pratique du plateau. Il s'agit de 28 petits *soli* au cours desquels chaque acteur, chaque actrice essaie de manière un peu didactique d'expliquer subjectivement ce qu'il en a compris, à partir de sa propre histoire d'acteur ou d'actrice avec parfois des anecdotes qui font écho à des événements qui leur sont arrivés sur le plateau (Évelyne Didi raconte par exemple avoir perdu une dent lors d'une représentation du *Suicidé* de

Nicolaï Erdman à l’Odéon et cette situation lui rappelle la boucle perdue chez Diderot, ce qui l’amène à essayer de comprendre *Le Paradoxe sur le comédien*). Mais surtout, ce qui m’intéressait le plus avec ce projet, c’était de réévaluer des mots d’ordre qui souvent ont été canonisés, donc en un sens dévitalisés, par la pratique d’ajout de commentaires ou de commentaires de commentaires : en littéralisant ce vocabulaire, au contraire, ça devrait se voir sur les corps, qu’il y a des manières différentes de faire des mondes, et c’est ce que j’ai essayé de faire avec les interprètes.

Florence Naugrette

Vous pouvez nous donner un exemple d’un tel abus de langage ?

Maxime Kurvers

Pour un mot comme celui de « distanciation » qu’on trouve chez Brecht, on ne va jamais relire la série d’articles qui le concerne, et quand on vient la relire et qu’on essaie de comprendre de manière littérale, on est perdu, parce que je crois que Brecht lui-même est perdu. Entre le moment où il va voir le théâtre chinois à Berlin ou à Paris – je ne sais plus –, avec Mei Lanfang, et qu’il a cette idée de distanciation, et le moment où il retourne à Berlin et où il essaie d’appliquer cette méthode nouvelle de jeu à des acteurs berlinois en partie récalcitrants, on comprend qu’il n’y arrive pas, et c’est plutôt dans la négociation autour de ce mot et de ce nouveau principe méthodologique que va s’opérer quelque chose d’inédit. Les acteurs qui sont sur le plateau dans mon spectacle, ce n’est pas un prérequis qu’ils y arrivent eux-mêmes. C’est le mouvement vers la compréhension, vers l’incorporation qui m’intéresse. Ce n’est pas un travail historiographique au sens propre. Au contraire, ce qui m’intéresse c’est son aspect performatif (donc pas du tout la question des morts comme vous l’évoquez), ce en quoi il vient activer ces personnes vivantes et qui ont toutes leur subjectivité et même des positionnements différents quant au signifiant même de « théâtre » : pour Mamadou M Boh qui est né en Mauritanie, le mot de théâtre n’a pas le même arrière-plan que pour Yoshi Oida ou Évelyne Didi ou des acteurs qui sont plus jeunes, plus proches de moi par exemple. Il s’agit de les interroger sur le rapport, pas tant à la théorie, mais à l’autodiscursivité qui leur manque.

Florence Naugrette

Le fait qu’ils aient chacun plusieurs chapitres permet-il de faire dialoguer les théories entre elles en les confiant au même acteur ?

Maxime Kurvers

Le spectacle dans son intégralité dure toute une journée, de 11 heures à 21 heures et est subdivisé en quatre parties, chacune étant (c'est mon rôle avec la dramaturgie) composée de quatre entrées thématiquées, non chronologiques, qui permettent d'imaginer des séquences ou des familles théoriques qui auraient considéré le rôle et la fonction sociale des comédiens d'une certaine manière. La première partie s'appelle « Métamorphose intégrale », qui est à mon avis l'imaginaire le plus général, le plus normativement accepté sur ce qu'est un acteur, historiquement. Quand j'étais étudiant, j'avais par exemple un cours à la fac qui s'appelait « Théorie du jeu d'acteur », et c'était Diderot, Stanislavski, Artaud, Brecht, avec toujours des positionnements face à cette question de la métamorphose. Les trois autres parties sont des courants historiques ou des mouvements de pensée qui se positionnent face à cette question normative de la métamorphose. Elles s'appellent « Modernité / Apprentissage », « Athlétisme affectif » et « Performer », qui est évidemment la situation d'énonciation la plus proche de celle dans laquelle je suis. Chaque acteur produit un chapitre dans chaque partie. Si on y passe la journée, on les voit donc aux prises avec différentes pensées, parfois antinomiques. On voit comment un tel ou un autre se positionne par rapport à quelque chose qu'il connaît très bien – ça peut arriver –, ou par rapport à quelque chose qu'il connaît très mal : comment c'est un mouvement « vers », une plasticité qui est celle des acteurs. Et c'est ce mouvement qu'il m'intéresse d'observer et qui donne du sens, d'après moi, à ces ressources textuelles et théoriques. Par exemple Évelyne Didi a une expertise sur ce qu'est Diderot qui sera autrement éloquente que la vôtre.

Florence Naugrette

Je n'en doute pas...

Maxime Kurvers

Non pas que la vôtre ne soit pas éloquente, mais le fait de la voir sur le plateau et de voir un mouvement « vers », du corps, et de voir un effort, ce que je nomme la plasticité, le mot que j'ai retenu pour essayer de définir ce qu'est leur travail, c'est à mon avis là que se niche leur expertise, et c'est ça que je voulais voir, à chaque fois. C'est pour les spectateurs une espèce de jeu de piste qui consiste à voir des êtres tenter d'être un peu en dehors d'eux-mêmes.

Florence Naugrette

Vos comédiens ont-ils choisi leurs chapitres ?

Maxime Kurvers

Ça dépend. Je suis venu avec un corpus de 70 textes que je n'avais évidemment pas tous lus, je n'avais pas le temps. Le choix était parfois issu d'une discussion : Évelyne me raconte par exemple cette histoire de sa dent perdue sur scène, je lui demande si elle a lu tel passage chez Diderot, elle le lit, elle le trouve éloquent, et on travaille à partir de sa rencontre entre cette histoire personnelle et Diderot. Par moments, j'ai plutôt passé des commandes aux interprètes sur des choses que je projetais de leur énergie. C'était parfois des choses auxquelles les acteur·ices pouvaient s'identifier, même s'ils ne les avaient pas lues, ou des choses qu'ils détestaient *a priori* mais qu'il leur fallait réhabiliter. Il y a eu plusieurs manières de faire.

Florence Naugrette

Comment votre spectacle s'inscrit-il dans la continuité de votre pièce sur la naissance de la tragédie ?

Maxime Kurvers

Pour moi c'est le même, d'une certaine manière. Je ne devrais pas dire ça ! Avec *La Naissance de la tragédie*, c'est la première fois que j'ai délégué complètement le spectacle à l'expérience et à la subjectivité de l'acteur qui était sur scène. Je suis venu avec un principe qui était conceptuel – l'entrée dans mes spectacles est toujours conceptuelle – et qui était plutôt simple, en demandant à un acteur : « Raconte-moi, imagine ce qu'a pu être le premier spectacle de théâtre, enfin celui dont on ait les traces les plus anciennes en Occident. » Donc on s'est arrêtés sur *Les Perses* d'Eschyle (même si ça aurait pu en être un autre). Le spectacle repose essentiellement sur le récit – le plateau est nu – imaginé, fantasmé, étayé également de votre travail à vous, les universitaires et les historiens, de ce qu'a pu être cette journée de représentation en 472 avant notre ère au Théâtre de Dionysos et au sein duquel on sait qu'il y a eu une représentation des *Perse*s, notamment, parmi d'autres pièces. Le spectacle est donc construit uniquement sur l'imaginaire porté par l'acteur : comment il imagine physiquement la scène, comment les gens entraient dans le dispositif des gradins, est-ce qu'ils payaient ?, etc. Et racontant cela, finissant par raconter la fiction qui s'y est jouée également, il lève les affects tragiques pour lui-même : en gros, il pleure beaucoup parce qu'il s'identifie mentalement à ce qu'il imagine. Cette expérience m'a beaucoup plu parce que je me suis dit que le théâtre n'est peut-être que ça : un espace-temps où l'imaginaire est collectivisé. Partant de cette idée-là, je me suis dit qu'on pourrait aller plus loin, continuer de la même manière, mais en enlevant l'idée même de fable. Si l'on enlève la fable, qu'est-ce qui reste ? Ma réponse a donc été de me concentrer sur les

outils de l'acteur en propre, donc sur cette littérature théorique. C'est donc la même méthodologie, la même autoréflexivité, moins la fable.

Florence Naugrette

Avec vous, Thomas, c'est une tout autre démarche d'histoire du théâtre par le théâtre. On va parler de vos deux spectacles. Commençons par *Le Tour du théâtre en 80 minutes*. C'est le tour de quel théâtre ? Le tour des pièces, des auteurs, des acteurs, de l'institution théâtrale, des mouvements ?

Thomas Visonneau

La pièce est née d'un double désir de ma part. De façon très concrète, je me suis intéressé aux ados, et je me suis rendu compte, en faisant beaucoup d'ateliers avec eux et en fréquentant beaucoup les théâtres, qu'ils n'étaient pas là ou bien qu'ils étaient forcés de venir. Comment intéresser aujourd'hui quelqu'un qui a 14-15 ans au théâtre ? Peut-être faut-il lui raconter le théâtre parce qu'il ne le connaît pas et qu'il ne sait pas la différence qu'il peut y avoir entre Molière et Shakespeare et Brecht et Sophocle, et que tout ça est une sorte de gros « marasme » qui rappelle aussi beaucoup l'école, donc on y vient avec un petit peu de défiance, voire carrément de la peur. C'est né de cette envie-là : comment raconter cette odyssée-là, et ça tombait bien, parce que c'est ma passion et mon métier. Ça rejoignait aussi ma propre pratique et mon petit feu intérieur. De manière très humble, je me suis demandé comment s'emparer de cette histoire-là et la raconter pour un enfant, un ado de 14 ans. Finalement, on s'est rendu compte que ce spectacle-là parlait à tout le monde et pas seulement à l'ado de 14 ans même s'il a été pensé pour lui, mais en fait on est tous des éternels ados (je parle pour moi, mais j'espère aussi pour vous). Quand on parle à quelqu'un qui a 14-15 ans, on parle à tout le monde, quasiment. En retracant cette histoire-là du théâtre, j'ai appelé un acteur : on était deux, finalement. Nous-mêmes on est des enfants de la décentralisation, on a fait nos armes dans des écoles nationales supérieures de théâtre en région, on habite dans les territoires et l'idée, c'était aussi de raconter tout ça : on finissait le spectacle sur comment on en est arrivé là aujourd'hui, concrètement dans cette salle, ici, par exemple, je ne sais pas, à Bordeaux, et comment cette représentation scolaire est possible, par exemple, comment et pourquoi on est ensemble. Et on traversait dans ce spectacle-là 2500 ans d'histoire. Bien sûr c'était drôle, ludique avec des moyens d'aujourd'hui. Mais c'était perpétuer une mémoire pour bien comprendre que bien sûr, tout cela, ça tient debout mais ce n'était pas les bâtiments qu'on voit. Les théâtres ont un sens. Et c'était rendre hommage à une pratique artisanale du théâtre, parce que ça reste un artisanat. Comment cette profession, cet art, cet artisanat a-t-il évolué entre la Grèce antique, la *commedia*

dell'arte pour en arriver à Molière, etc., puisqu'il y a des ponts ? Évidemment c'est de la vulgarisation. Je me souviens d'une programmatrice qui m'avait incendié parce que je n'avais pas parlé d'Artaud. Je lui avais dit qu'on s'adressait à un gamin possiblement de cinquième : on n'allait peut-être pas lui parler d'Antonin Artaud tout de suite, là, maintenant, même si je trouve ça passionnant, mais sur 80 minutes peut-être qu'on peut parler de Beckett mais pas d'Artaud. Évidemment on en parlera peut-être s'il y a une suite. J'avais cette image : on est dans un hall avec plein de portes qui sont fermées, et nous essayons juste de donner des clés. Après, libre à chacun d'ouvrir la porte, parce que dans ce hall il y a déjà plein d'autres portes, celles qu'ouvrent facilement les médias, tout le monde autour de nous, et les gens y vont directement dans ces portes-là, il n'y a pas besoin de clés pour les ouvrir, elles sont déjà ouvertes, et c'est tellement plus facile d'entrer dans ces pièces-là que dans des univers qui sont à contre-courant de la vie. On se confrontait à cette expérience : « Racontons du théâtre, et on va voir ce que ça provoque », et on s'est rendu compte qu'il y avait un appétit, un engouement pour ça, et aussi que ça touchait beaucoup les adultes. Pour eux ça résonnait de parler de Jouvet, de Vilar, alors qu'un collégien évidemment, ça ne lui parle pas, mais on essayait de réunir tout le monde autour de cette idée et de cette fête qu'est le théâtre. Nous avions aussi cette démarche un peu militante de nous demander pourquoi on se désintéresse un peu du théâtre. Aussi ce spectacle commençait-il par un radio-trottoir : à chaque fois, dans chaque ville où on jouait le spectacle (on a joué dans 150 villes), on allait dans les rues, on se filmait et on posait la question au hasard aux gens : « Que vous évoque le théâtre, concrètement ? », ce qui était pour nous très intéressant et cathartique parce qu'on se rendait compte qu'en fait tout le monde s'en foutait du théâtre, d'une certaine manière, ou en tout cas nous ramenait à cette idée : « Le théâtre, ça m'évoque mes cours de français, Molière, Shakespeare. » C'était quelque chose de très vieux, pas du tout contemporain, actuel. Nous étions deux personnages : moi (« Tom ») d'un côté qui défendait le théâtre, et un autre personnage qui s'appelait « No » (puisque l'acteur s'appelait Arnaud) disait que ça ne servait à rien. Cela correspond à des conversations qu'on peut même avoir entre nous : on se demande parfois pourquoi on fait tout ça puisque quand on va chez le coiffeur et qu'on dit qu'on est comédien, on nous demande si on joue dans *Plus belle la vie* ou si l'on nous voit bientôt au cinéma. C'est compliqué parfois d'expliquer qu'on fait du théâtre, alors on nous dit « ah oui, c'est de la comédie, c'est drôle », et on répond « oui, c'est drôle, mais... », donc parfois on se demande ce qu'on fait. C'est parti de là, cette aventure du *Tour du théâtre en 80 minutes*. Et de l'envie d'expérimenter ces formes qui sont pédagogiques, forcément, puisqu'on apprend des choses. En fait, j'aime bien dire qu'on perpétue plus qu'on n'apprend : on lègue une partie d'un patrimoine commun, on attire le regard sur des choses un peu oubliées où

la poussière est venue se déposer sans qu'on ait pensé à l'enlever. Et c'est ce qui m'a amené aussi à faire le spectacle *Hémistiche et dièrèse* par exemple, sur l'alexandrin, parce qu'en montant *Horace* je me suis rendu compte que beaucoup de gens ont une peur panique de l'alexandrin. Venir voir une pièce de deux heures et demie en alexandrins peut faire peur. Aux collégiens et aux lycéens (et pas seulement à eux), j'avais envie, avec une petite forme, de dire « déjà essayons de voir ce que c'est que l'alexandrin », pourquoi l'alexandrin est comme ça, pourquoi ça s'appelle l'alexandrin. Comment peut-on, dans une forme ludique, théâtrale, rendre hommage à cette forme poétique merveilleuse ? Cela nous a amenés à faire ce spectacle-là et à essayer de perpétuer une mémoire. On a parlé de la mort. Le spectacle [*Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres* de Julie Deliquet] m'a passionné, je trouvais qu'il avait du sens, une forme-sens : les acteurs de la Comédie-Française, c'est magnifique, c'est bouleversant qu'ils

186 racontent eux-mêmes cette grande aventure de leurs prédécesseurs. Dans *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, il y a une démarche un peu citoyenne et d'engagement ; je fais du théâtre en province, j'ai envie que ce soit une fête populaire et exigeante. Comment réunir tout le monde ? Peut-être en réinvestissant un peu cette histoire-là. Il me semblait très important, d'une manière humble, de revenir aux bases. On parlait des metteurs en scène, des acteurs, des auteurs. Comme on dessine sur du sable, il est sûr que ce qui survit, c'est le texte. Comment, à un gamin de 14 ans qui apprend ce que c'est que le théâtre au collège ou au lycée, lui dire : « Ce qu'on t'apprend, c'est génial, tes professeurs sont passionnés, passionnants, peut-être que ça te paraît loin, mais le théâtre ça s'incarne surtout dans des corps sur scène et là on va te montrer ce que c'est. Ça va peut-être entrer un peu en contradiction avec ce que tu penses, et oui, Molière, tu le subis mais en fait tu te rends compte que c'est hyperdrôle, la *commedia dell'arte* tu as l'impression que c'est poussiéreux, la photo qu'on te montre de Pantalone, là, la lithographie bizarre, mais en fait si on te met le masque devant toi tu vas voir que c'est génial. » J'adore ça, comment on peut venir juste incarner le bouquin. C'était un peu ça l'objectif pour ensuite, peut-être, amener ce public vers autre chose : on va vous surprendre, on va monter une pièce contemporaine, rien à voir avec ce qu'on vient de vous raconter mais au moins on aura tissé ce petit lien ensemble. On finissait le spectacle par une frise du temps, c'était assez scolaire : à la fin, on collait plein de morceaux qui étaient des petits morceaux de théâtre : le théâtre antique grec, le théâtre romain, le Moyen Âge et à la fin on terminait sur un espace vide et on disait « c'est le nôtre », celui qu'il faut écrire, construire, on ne sait pas ce que c'est, pour dire aussi que cette histoire du théâtre n'est pas un musée. Le XVII^e siècle est encore là dans les imaginaires. On a filmé un gamin de 14 ans qui répondait à la question : « Que t'évoque le théâtre ? » Il répondait : « c'est Molière, les bougies, les danseuses, les perruques. » Pour lui c'était ça, il avait 14 ans.

L'image est forte. C'était l'idée de partir à l'aventure et de faire la fête, surtout, autour de ce patrimoine qui est génial, qui est énorme.

Agathe Giraud

Thomas, je connais ton travail, peux-tu nous parler des petites formes que tu as élaborées, pendant le confinement, sur l'histoire du théâtre ?

Thomas Visonneau

Oui, d'autant plus qu'on va les continuer. Pendant le confinement j'étais artiste associé au théâtre d'Agen. Tous les artistes de théâtre étaient désœuvrés et on nous demandait d'inventer des choses, des nouvelles formes, on était tous des Treplev. C'est compliqué quand on n'est pas face à un public. On avait dû reporter *Le Tour du théâtre en 80 minutes*. Alors j'ai proposé de faire des petites pastilles qui s'appelaient *Le Tour d'un théâtre en 80 secondes*. C'étaient des vidéos bricolées maison entre une minute trente et deux minutes, sur des moments très simples du théâtre, par exemple « Qu'est-ce que le théâtre antique ? » Je m'amusais, c'était du théâtre filmé basique mais ça a pris pas mal d'ampleur parce que les gens suivaient : j'avais pas mal d'élèves qui regardaient, des profs, et ça a été une manière pour moi de réinventer mon propre spectacle, ce qui était intéressant, et de me rendre compte qu'on pouvait tirer l'histoire du théâtre par plein de bouts. Actuellement, dans la compagnie, on pense à faire ces pastilles de manière beaucoup plus professionnelle, avec un vidéaste, et à intégrer les classes, à travailler avec des collégiens, des lycéens, pour créer de petits épisodes. Ainsi, « Molière », on va le travailler avec une classe de quatrième pendant quelques mois, et on filamera ce petit épisode-là qui aura vocation à être disponible. On produira vingt-cinq épisodes qui raconteront une grande partie de l'histoire du théâtre. C'est de la vulgarisation, mais le confinement nous a obligés à penser autrement les choses : en gros on s'amuse face à une caméra, de manière un peu plus poétique.

Renaud Bret-Vitzo

Merci pour vos interventions très complémentaires. J'ai une question pour Pierre Louis-Calixte. Malheureusement je n'ai pas vu votre « *Singulis* ». Vous avez dit qu'une fois la commande passée, de faire un spectacle sur vous et Molière, face à la masse documentaire qui s'offrait à vous, vous vous étiez plongé dans les biographies de Molière, qui toutes vous ont paru passionnantes et souvent différentes. Est-ce que d'autres littératures vous ont été utiles ? Êtes-vous passé aussi par des histoires du théâtre, des manuels, ou bien des mémoires d'autres comédiens, de grands interprètes de Molière, au XX^e siècle, par exemple ? Est-ce un matériau que vous avez pu convoquer

et utiliser et si oui, pouvez-vous en donner un exemple précis par rapport à l'objet final que vous avez écrit ?

Pierre Louis-Calixte

Je me suis vraiment concentré sur Molière. J'ai lu évidemment la biographie de Grimarest, celle de Voltaire, et beaucoup d'autres. Ce qui me frappait dans chacune, c'était à la fois un élan amoureux de chaque biographe pour la personnalité de Molière, et une exigence de vérité sur sa vie. Je me reconnaissais totalement dans cet élan amoureux. Et il y avait, à chaque fois, dans les préfaces, ce serment : « Bon, je vous préviens, les autres biographes ont raconté souvent n'importe quoi, mais cette fois-ci, c'est du sérieux, ce que je vais vous dire, c'est 100 % vérifique ». Et tous ! (*Rires.*) C'était extraordinaire... et je comprends totalement !

188 Et réalité, ils n'y arrivaient pas toujours, et il y avait des choses qui étaient fausses dans leurs biographies. Notamment dans celle de Grimarest, qui a duré jusqu'à aujourd'hui parce qu'elle a beau être largement inventée, elle est magnifiquement racontée !

La question que je me posais n'était pas celle de la vérité, puisque je n'avais pas de formation d'historien. Je ne voulais pas me placer à cet endroit, mais la question qui m'intéressait était celle de la vérité théâtrale : à quel moment, quand je dis quelque chose, on me croit. C'est la vérité de l'instant.

Tous les biographes ont envie de dire la vérité et tous face au trou – parce que dans la biographie de Molière il y en a des trous, des dizaines d'années où on ne sait pas ce qui se passe pour lui –, tous face à ces trous ont cette tentation du roman. Et je trouvais ça passionnant, en même temps cette absolue volonté de dire la vérité, et cette tentation : parce que comment faire devant le trou ? Comment faire devant l'absence, sinon inventer, sinon imaginer ? Et là, on se rejoignait totalement. Parler de Molière, c'est aussi parler d'une fiction de Molière, d'un personnage, d'une figure imaginée.

Je m'étais amusé à interroger mon entourage, l'entourage de la Comédie-Française. Il y avait le patron du Nemours, il y avait le libraire de la librairie Delamain, le pharmacien : chacun m'a raconté son histoire de Molière. Je me demandais ce qui reste. Je leur avais posé la question : « ça vous dit quoi, Molière ? » J'ai une voisine extraordinaire, Arlette, que j'adore, qui m'a raconté une histoire totalement imaginaire et totalement magnifique de Molière. Pour elle, Molière, c'était ça. Ce qui était merveilleux, c'est qu'au moment où elle me parlait et où elle racontait des choses très approximativement justes d'un point de vue historique, elle me parlait bien de Molière et de la passion qu'elle avait pour cet homme-là, de l'amour qu'elle éprouve aujourd'hui pour cet homme-là, et ça me touchait beaucoup de l'entendre. Il faut l'écouter, elle est juste extraordinaire. Molière en l'écoutant n'était pas mort. Il paraissait si présent dans son récit.

Et chacun peut parler de son rapport à Molière. Et en parlant de son rapport à Molière, révéler une part de sa propre intimité. En parlant de quelqu'un, on parle de soi aussi. C'est à travers nos yeux que passe ce qu'on perçoit de quelqu'un. Ces portraits que je récoltais auprès des proches avaient tout à voir avec la question des biographes.

En même temps, je me rendais compte que si je m'en tenais uniquement aux documents d'archives, c'était terrifiant. J'avais l'impression au contraire que Molière disparaissait sous les actes notariés, les quittances, les actes juridiques et je me disais : « Mais en fait, ça le tue. »

C'est quoi cette vérité qu'on cherche sur Molière ? C'est ça la question. N'est-ce pas une vérité inévitablement romancée ? Est-ce que nos vies mêmes ne sont pas non plus pour une part romancées ? Est-ce qu'on n'écrit pas nous-mêmes le roman de notre propre vie ? Nos vies ne sont-elles pas aussi une construction entre les liens qu'on établit entre tel événement et tel autre ? Et on dit : « Ah, oui, c'est ça, ma vie. » Mais on aurait pu faire d'autres liens, ça aurait été tout aussi juste. Si nos vies mêmes sont un peu romancées, peut-on parler de vérité objective sur celle de Molière ? C'est pour le moins douteux.

Cela m'a beaucoup libéré dans l'écriture de *Molière-Matériau(x)*, de n'être plus téтанisé par cette question d'une vérité objective autour de Molière à laquelle il ne faudrait surtout pas déroger. Je pouvais me laisser faire librement par les liens que cela créait en moi.

Véronique Dominguez-Guillaume

Merci beaucoup pour cette passionnante table ronde. Vous avez déjà répondu à une partie de la question que je me pose. J'ai l'impression que vous donnez la vérité de l'art, c'est la vôtre et elle est passionnante. Peut-être qu'un colloque comme celui-ci cherche la vérité de la science et qu'on a aussi beaucoup parlé d'un troisième interlocuteur ou une troisième personne qui est l'institution avec les manuels scolaires. Thomas Visonneau, je vous remercie et je vais regarder sur Internet votre magnifique tentative pour essayer de faire vivre ce théâtre auprès de ce gamin de 14 ans que vous avez évoqué plusieurs fois. C'est lui, la cible. Car si le théâtre n'existe pas auprès de lui grâce à nous, et grâce à vous, ça ne va pas aller. Peut-être y a-t-il une responsabilité de notre part à le faire. Ne croyez-vous pas qu'on devrait essayer, au niveau des manuels scolaires, de faire en sorte que les textes de théâtre soient envisagés non pas comme une partie simplement de la littérature, et comme un genre théâtral qui serait finalement écrasé entre tous les genres de cette littérature qui se lit, mais faire en sorte que dans ces manuels, ou dans cet enseignement, on leur suggère que ce texte est là pour être lu à voix haute, pour être vécu comme vous le faites, vous. D'une certaine façon, même si on ne le fait pas bien, qu'on

le fait comme un professeur qu'on est et pas comme un acteur, c'est déjà très important de faire percevoir ce texte de l'intérieur comme un texte qui doit être vraiment vécu. Il y a une caisse de résonance qui est la personne qui le lit ou qui le joue. Je me suis demandé comment vous faites dans vos petites vidéos : est-ce que vous y lisez des textes, le texte lui-même a-t-il encore une place, même s'il n'est pas seul, c'est évident ?

Thomas Visonneau

Ça c'est passionnant parce que c'est justement tout le noeud du problème. Par exemple les articles de presse, quand on jouait *Le Tour du théâtre en 80 minutes*, disaient toujours : « Ils démystifient le théâtre », ou bien que c'était une manière de rendre accessible le théâtre, comme si on le démystifiait, alors qu'au contraire je pense que la démarche est de réintégrer du mythe, du mystère, de le réenchanter. Et la problématique 190 est de l'ordre du corps et de la langue. Comment le langage peut-il revenir au premier plan dans un monde où il a perdu de sa valeur, de sa force et de sa valeur poétique ? Parce que le théâtre, qu'on le veuille ou non, est habité par une langue poétique. Et c'est pour ça que c'est difficile avec la nouvelle génération, dans un monde où la langue s'est appauvrie, il n'y a qu'à voir comment parlent nos hommes politiques.

Véronique Dominguez-Guillaume

Je ne suis pas sûre que la langue des élèves soit pauvre. Je pense que c'est riche autrement. Simplement, ils ne connaissent pas les textes en question. On n'est plus dans cet âge d'or où tout le monde reconnaissait la provenance de la réplique « Le petit chat est mort ». Les jeunes gens parfois ont un langage intéressant, et je pense que le théâtre, notamment celui qu'ils ne connaissent pas, peut être très inspirant.

Thomas Visonneau

Je pense que c'est par des rencontres très simples d'acteurs, comme on fait là, en classe, ou par une rencontre après, et pas forcément des bords de plateau. Il y a une grande réflexion à mener sur la représentation scolaire en elle-même, qui à la fois est une superbe idée et en même temps un peu piégée : quand on fait venir des collégiens ou des lycéens en meute dans un théâtre, c'est bien mais il n'y a rien de plus beau que de venir un soir avec du public mélangé, pour assister à une représentation théâtrale, parce qu'on ne vit pas la même chose. Ça passe par des rencontres, et la personification. On se dit tout d'un coup « tiens, j'ai vu quelque chose ». C'est un peu la théorie des chocs : j'ai eu un choc, là, je n'ai pas tout compris, je n'ai peut-être pas eu toutes les clés, mais ce n'est pas grave, tant mieux, je me rappelle que quelque chose m'a convaincu à

ce moment-là, ou m'a happé. Et si après on peut semer ce petit choc-là, il pourra faire des rebonds d'une autre manière que le manuel scolaire avec le texte.

Florence Viala

Je pense aussi que le lire à plusieurs voix, comme vous disiez, c'est très important. Très honnêtement, moi je me trouve parfois devant des pièces que je ne connais pas, et auxquelles je ne comprends rien. La première fois que je la lis, sincèrement, je ne comprends pas grand-chose. Et d'un seul coup je l'entends, on la lit ensemble, et tout s'ouvre. Et pourtant j'ai l'habitude de lire du théâtre. Pour les collégiens et les lycéens, c'est pareil, lire à plusieurs voix, c'est fait pour ça. Ce n'est pas fait pour être lu dans sa chambre, c'est fait pour être dit, pour que le texte passe à travers des corps, donc c'est la meilleure solution.

191

Marianne Bouchardon

J'ai revu avec délices le spectacle de Julie Deliquet. Comme toutes les comédies de comédiens, ce spectacle nous offre le plaisir, fût-il fictif, d'entrer dans les coulisses, et accroît encore notre désir de voir le travail théâtral. C'est là-dessus que porte ma question, sur ce travail qui a été le vôtre pour préparer ce spectacle. On reconnaît évidemment *La Critique* et *L'Impromptu*, mais vous disiez tout à l'heure qu'il y a aussi une part d'écriture de plateau et d'improvisation. Est-ce que vous pourriez nous dire quels sont les passages qui procèdent du travail d'improvisation ? Hier soir il me semble que Laurent Stocker a improvisé quand il s'est pris une bougie...

Florence Viala

Oui, des improvisations comme celle-là (ou quand on se marche sur le pied), il y en a beaucoup. Ce sont des bêquilles, des outils pour lier deux passages ou pour faire face à un imprévu. Les écritures de plateau, par exemple l'assemblée, sont issues de recherches que Julie nous a commandé de faire avec Sébastien Pouderoux qui joue Lagrange. Et c'était vraiment passionnant. Ça nous a d'ailleurs beaucoup troubités parce que nous vivons chaque jour dans cette maison. Moi ça fait vingt-huit ans que je passe tous les jours devant le fauteuil de Molière, devant le buste, devant toutes ces choses, et ça ne m'a jamais émue, ça m'a plutôt encombrée, avec tout le respect que je dois à tout ça, Molière n'étant pas mon auteur favori en tant que comédienne mais tout à coup, il y a eu ce phénomène de miroirs, je me suis reconnue 503^e après Catherine de Brie, la vraie. Ce n'est pas si loin, 500 personnes, je pense que c'est à peu près ça (*elle désigne la jauge de l'amphithéâtre*), et c'était très troublant, très émouvant. Il y a un moment où j'ai très souvent un petit trouble émotionnel dans le spectacle, c'est quand Armande

lit les *Stances* de Boileau, où il encourage Molière à continuer. Sur le plateau je suis face au public, et je me dis : « Mais ça, c'est pas inventé ! C'est vraiment un type qui s'appelait Nicolas Boileau qui a écrit ça pour un autre homme vivant qui s'appelait Jean-Baptiste Poquelin d'où ce théâtre et cette troupe sont issus... » On le dit aujourd'hui, les gens sont là, écoutent... enfin ça devient vertigineux et très émouvant comme si on incarnait un grand-père – et, comme vous le disiez tout à l'heure, c'est plus pour activer les acteurs, on ne fait pas de la reconstitution historique dans ce spectacle –, d'un seul coup ça active les acteurs presque familièrement, filialement, et la vraie Madeleine... C'est très étrange... et aussi cette filiation avec la troupe de la Comédie-Française qui se poursuit.

Florence Naugrette

192

On vous remercie chaleureusement tous les quatre pour votre générosité à nous parler de votre art.

(*Applaudissements.*)

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355