

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...

En finir avec l'héroïsation
des metteurs en scène ?
Quelques réflexions à partir
du cas de Jean Dasté

Alice Folco

ISBN : 979-10-231-5212-8



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>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

Idéalisations et récit national

EN FINIR AVEC L'HÉROÏSATION DES METTEURS EN SCÈNE ? QUELQUES RÉFLEXIONS À PARTIR DU CAS DE JEAN DASTÉ

Alice Folco

Université Grenoble Alpes

257

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Jean Dasté (1904-1994) est un cas intéressant à étudier pour réfléchir aux ambivalences générées par l'héroïsation de certaines figures dans l'histoire de la mise en scène française. Dans le milieu académique, on peut supposer que tout le monde est *a priori* capable de situer ce disciple de Jacques Copeau, qui participa à l'aventure bourguignonne des « Copiaus », et épousa Marie-Hélène, la fille du « patron », puis rejoignit les Comédiens-Routiers de Chancerel, joua dans les principaux films de Jean Vigo, avant de fonder, après-guerre, la Comédie de Saint-Étienne. Les plus avertis, ceux qui sont familiers avec la bibliographie de l'histoire de la décentralisation, savent peut-être que Jean Dasté a tenté de fonder le premier Centre dramatique national français, à Grenoble, en 1945, mais que, malgré l'appui de Jeanne Laurent, la municipalité lui refusa toute subvention, si bien que sa troupe partit s'installer sous les cieux plus accueillants de Saint-Étienne. Mais, si l'on creuse un peu, à moins d'être stéphanois, il n'est pas évident que l'on puisse en dire bien plus, et notamment relativement à ses orientations esthétiques en matière de mise en scène – excepté peut-être qu'il réussit, en 1956, à obtenir les droits pour créer en France *Le Cercle de craie caucasien* – et que les tenants parisiens du brechtisme ne furent pas forcément convaincus par ses partis pris.

Jean Dasté est donc loin d'avoir disparu du paysage, à l'instar d'autres praticiens de son époque, mais il a une notoriété moindre que d'autres figures de metteurs en scène du xx^e siècle, et pour situer son action sur le plan national, on aurait, d'une certaine manière, tendance à passer par les grands repères que sont Copeau et Brecht. Si l'on raisonne en termes de pure volumétrie empirique, en considérant les ouvrages relativement faciles d'accès aujourd'hui en bibliothèque ou en librairie, on voit que cet homme de théâtre est de ceux à qui l'on a consacré quelques livres, mais assez peu d'ouvrages universitaires dont il serait le sujet principal. Un certain nombre de récits personnels et témoignages, de recueils de textes et entretiens, bien qu'épuisés, sont encore relativement faciles d'accès, en bibliothèque ou dans les librairies d'occasion¹,

¹ Ito Josué, *La Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté: public*, Saint-Étienne, Imbert, 1957; Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977; Jean Dasté, *Jean Dasté, qui*

et les Presses de l'Université Jean-Monnet ont édité, en 2004 puis en 2009, une anthologie intitulée *Pour que vive le théâtre*. Mais le fondateur de la Comédie de Saint-Étienne n'est pas devenu une figure de tout premier plan, à l'image de certains de ses contemporains, comme Jean Vilar ou même Jean-Louis Barrault auxquels ont été consacrés de nombreux livres et articles académiques. Dans les sommes de Denis Gontard et Pascale Goetschel sur la décentralisation théâtrale en France, qui sont des histoires éminemment politiques, on trouve des pages très complètes et détaillées sur son action²; mais dans les histoires générales du théâtre, centrées sur les enjeux artistiques et esthétiques, il est de ceux qui apparaissent encore dans les index, souvent pour une mention incidente – dans des énumérations venant exemplifier une idée générale – ou de ceux qui peuvent avoir les honneurs d'un paragraphe, mais guère plus.

Cette présence en demi-teinte fait de la figure de Dasté un cas intéressant pour

258 réfléchir, sur le plan narratif et mémoriel, aux hiérarchies implicites à l'œuvre dans l'histoire de la mise en scène du xx^e siècle, telle qu'elle a pu se construire dans et en dehors des universités. Si l'on file la métaphore de l'héroïsation, Dasté permet en effet d'interroger la question de la fabrique des « demi-dieux », qu'on trouve dans toute mythologie, mais aussi, plus généralement, ce qui fait la qualité des figures démiurgiques qui gagnent un droit à la survie dans la mémoire collective d'une communauté.

LE PERSONNAGE PRINCIPAL DU RÉCIT THÉÂTRAL

Pour qui voudrait, aujourd'hui, se documenter précisément sur l'esthétique des mises en scène de Jean Dasté et sur les modes du travail théâtral pratiqués à la Comédie de Saint-Étienne, une fois mis de côté les ouvrages d'histoire politique et culturelle susmentionnés, la récolte s'avère assez ambiguë : on dispose d'une matière textuelle relativement abondante, mais peu récente, et souvent traitée sous un angle sélectif, voire affectif. Sur Dasté lui-même, on trouve essentiellement deux livres. L'un, déjà ancien, du critique Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté*, paru en 1953, à un moment où la Comédie de Saint-Étienne n'en était encore qu'à ses débuts. L'autre est un ouvrage de 2015, très bien documenté et accompagné d'une iconographie remarquable, qui s'intitule *Jean Dasté : un homme de théâtre dans le siècle*, et qui a été écrit par un professeur de médecine et amateur de théâtre, Hugues Rousset. Ce dernier prend la précaution

¹ *Êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987 ; Jean Dasté, *Le Théâtre et le risque*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1992, rééd. 1993.

² Denis Gontard, *La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973; Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, PUF, 2004.

liminaire de dire de son livre qu'« il ne s'agit pas vraiment d'une biographie [...] mais d'un exercice d'admiration, pour que dans l'histoire du théâtre et de notre ville, ce commentaire explicatif puisse servir le message d'un théâtre généreux, exigeant, et rassembleur³ ». Et Hugues Rousset d'ajouter que « la mémoire étant sélective », il ne parlera pas de cinéma en dehors de l'amitié fondatrice avec Jean Vigo, et que « la mémoire étant affective », il a privilégié « certains moments sans autres raisons que personnelles », choisissant ainsi une allure, par « sauts et gambades »⁴, qui ne prétend pas à l'exhaustivité.

Si l'on regarde maintenant du côté des ouvrages consacrés au Centre dramatique national de la Comédie de Saint-Étienne, on trouve d'une part des inventaires d'archives publiques publiés⁵, et de l'autre les publications éditées par le CDN lui-même : *Quarante ans de théâtre* (1987) et *Vues de scènes* (1995)⁶. Dans les introductions de ces deux ouvrages, on lit une histoire pour ainsi dire « allégée » : les éléments factuels et chronologiques sont exacts, mais rien n'est sourcé, et les questions conflictuelles sont absentes ou éludées. Le ton adopté est celui du compagnonnage amical, tant et si bien que Raymonde Temkine finit par dire « Daniel » lorsqu'elle évoque le successeur de Dasté, Daniel Benoin⁷. Comme c'est souvent le cas dans les ouvrages produits par les institutions théâtrales, ce sont deux albums qui fonctionnent sur le mode anthologique : des introductions synthétiques précèdent une abondante sélection d'images essentiellement photographiques, complétées éventuellement d'extraits de critiques, et de tableaux annuels reprenant les créations, sous forme de listes. En exergue de *Quarante ans de théâtre*, on trouve cette phrase tout à fait explicite, inscrite en italiques sur une double page noire :

³ Hugues Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, Saint-Barthélémy-Lestra, Actes graphiques, 2015, p. 13-14.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ Archives départementales de la Loire, *Comédie de Saint-Étienne. Répertoire numérique des sous-séries 8ETP (fonds de la Comédie de Saint-Étienne) et 126J (fonds Jean-Dasté)*, Denys Barau et Solange Bidou (dir.), Saint-Étienne, Conseil général de la Loire, 2008. On peut aussi ajouter un texte de Denys Barau, « Présentation des archives de la Comédie de Saint-Étienne », dans *Quelles mémoires pour le théâtre ?* Denys Barau (dir.), Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

⁶ *Vues de scène : 1975-1995, vingt ans de théâtre à la Comédie de Saint-Étienne avec Daniel Benoin*, photographies d'Yves Guibeaud, texte de Raymonde Temkine, Chambéry, Éditions Comp'act, 1995.

⁷ *Ibid.*, p. 6. On notera que Serge Gaubert, quant à lui, est crédité comme « adaptateur » sur un certain nombre de spectacles de Daniel Benoin à la fin des années 1970.

Des photos, des courbes, des bilans, des témoignages, il y en aurait tant que si on voulait tout réunir on s'y perdrat. Alors, choisir quelques informations, quelques moments, quelques témoignages ; et les proposer sans commentaires, en pointillé, pour laisser le lecteur maître de son choix et de ses rêveries⁸.

Dans l'ensemble de ces ouvrages, on constate une tendance à héroïser la figure de Dasté : l'emploi d'un registre explicitement laudatif met en avant des valeurs comme le charisme, le courage, le dévouement, le désintéressement, etc. Mais ce qui interroge est moins cette mise en valeur des qualités de Jean Dasté, assumée comme telle, que les effets indirects générés par la focalisation de ces récits sur un personnage unique. Dans la structure narrative de ces textes, il n'y a, en effet, qu'un seul personnage principal, entouré par une foule de personnages secondaires faisant fonction d'adjoints, très souvent anonymisés. Dans l'ouvrage de Paul-Louis Mignon – comme dans les souvenirs de Dasté lui-même, d'ailleurs – le sujet de quasiment toutes les phrases, c'est « Jean Dasté » :

À considérer Jean Dasté, l'essentiel est de toujours associer à la vision du comédien celle de l'animateur de compagnie soucieux d'un accord profond avec le public : par leur humanité et leur style, elles définissent un art et une éthique. Elles affirment l'originalité de sa personnalité dans le théâtre français d'aujourd'hui. Le travail du metteur en scène s'ordonne à partir de là⁹.

Tout l'enjeu du livre est ainsi d'arriver à expliciter la « démarche personnelle de Jean Dasté », comme dans le chapitre intitulé « La répétition », dans lequel le critique propose une description assez précise du type de travail mené à la Comédie de Saint-Étienne :

Au cours des répétitions, Jean Dasté travaille d'homme à homme. [...] Jean Dasté, qui a étudié la sculpture, estime qu'à l'image de cet art, la mise en scène doit prendre forme progressivement. Il procède par approches successives et pratique la lecture à la table pour familiariser l'interprète avec le personnage, sans autre souci. Ils monteront ensuite sur la scène, mais ils reviendront souvent à la table de lecture¹⁰.

⁸ Quarante ans de théâtre, *Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national*, Saint-Étienne, Comédie de Saint-Étienne, 1987, p. 27.

⁹ Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1953, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

Dans l'ensemble des textes que nous avons parcourus, on déroule une histoire dans laquelle la troupe existe, mais comme un collectif anonyme, une sorte de chœur indispensable d'où s'échappent par moments quelques figurants qui accèdent, pour quelques lignes seulement, aux honneurs du nom propre, avant de repartir dans la toile de fond – la troupe par exemple est le titre d'un chapitre, chez Rousset, mais qui ne comporte que six pages d'images, sans noms ni discours¹¹. Serge Gaubert, qui fut professeur de littérature à l'université Lyon II, et qui est l'un des rares universitaires sollicités dans les ouvrages rétrospectifs produits par la Comédie de Saint-Étienne, explique qu'il est « [s]ignificatif déjà que la succession des hommes amenés à diriger la Comédie corresponde à des cassures remarquables dans l'histoire du théâtre et même, plus largement, dans l'histoire des idées¹² ». Et d'ajouter :

Cela impose, au-delà de tout souci protocolaire, de commencer par parler de ces hommes que leur talent, les circonstances, et la législation même (c'est à titre personnel, « *intuitu personae* », que le Directeur reçoit mission et subvention du ministère) ont conduit à infléchir – selon leurs conceptions – l'activité du centre¹³.

Il serait absurde de nier le rôle prépondérant joué par certaines personnalités charismatiques dans l'histoire de la décentralisation, mais pour les raisons tant médiatiques que juridiques signalées par Serge Gaubert, on peut se demander si sur le plan purement « narratif », cette tendance au nominalisme, dans les sources disponibles, ne finit pas par créer des biais de compréhension. La focalisation sur le metteur en scène, lorsqu'on l'applique à un processus artistique foncièrement collectif, conduit en effet à une forme de minoration des acteurs et actrices au détriment d'une figure auctoriale unique, mais aussi, et plus insidieusement, à l'invisibilisation des équipes dites « techniques ». Or, dans notre cas précis, cela pose particulièrement problème, parce que, lors de la première vague de décentralisation, dans les années 1950 et 1960, un « centre dramatique » ne désignait pas une institution établie dans une salle de spectacle fixe et dirigée par un metteur en scène et programmateur, mais bien une petite troupe, une communauté de comédiens, foncièrement itinérante, très restreinte et où la polyvalence était nécessairement de mise. Si l'on essaye, par exemple, de comprendre

¹¹ « La troupe », dans H. Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, op. cit., p. 237-242.

¹² Serge Gaubert, « “Le fil du temps” : L'histoire de ces quarante années du Centre Dramatique de Saint-Étienne serait un extraordinaire champ d'observation pour qui voudrait étudier l'évolution du théâtre français depuis 1945 » (*Quarante ans de théâtre*, op. cit., p. 10).

¹³ *Ibid.*

comment le travail s’organisait effectivement au sein de la troupe, comment les rôles se répartissaient concrètement dans les processus de création, on en apprend, finalement, beaucoup plus dans le livre autopublié de Raymond Dedieu, ancien régisseur de la Comédie de Saint-Étienne, que dans les ouvrages cités précédemment, parce que ce dernier adopte une perspective collective qui rend compte de l’action d’une multitude de professionnels¹⁴.

Mais là où les effets induits par la personnalisation du récit deviennent les plus manifestes, c’est lorsque l’on dépouille systématiquement les brochures et programmes de la Comédie de Saint-Étienne : on constate un écart assez important entre les données factuelles qui y figurent et les chroniques mises à notre disposition. À y regarder de près, on s’aperçoit que, pendant ses quinze premières années d’activités du moins, Jean Dasté n’est crédité que d’une mise en scène sur deux environ. Non seulement près

262 de la moitié des spectacles sont mis en scène par René Lesage, qui prend en charge la plupart des « classiques », mais on voit aussi que, dès les années 1950, la troupe fait régulièrement appel à des metteurs en scène extérieurs. Et sur toutes les pages de garde des brochures, Jean Dasté est désigné comme « directeur » et René Lesage comme « metteur en scène ». De surcroît, on constate que, globalement tout le métadiscours dramaturgique sur les choix de mise en scène est signé collectivement : il est attribué à la « troupe », à la « compagnie », et porté par un « nous » qui rappelle que la décentralisation théâtrale, au moins dans ses débuts, est une histoire de troupes, de communautés fondamentalement collectives¹⁵. Or, dans un livre anthologique comme celui de Rousset, tout le répertoire est classé sous un même titre générique : « Jean Dasté, et... » (« Jean Dasté et le théâtre de Bertolt Brecht », « Jean Dasté et le théâtre russe », etc.) – et aux entrées « Jean Dasté et le théâtre d’Eugène Labiche », « Jean Dasté et les classiques du théâtre français, les exigences des scolaires et le plaisir du jeu »¹⁶, rien ne signale qu’il n’a pas nécessairement signé les mises en scène de ces auteurs-là.

¹⁴ Raymond Dedieu, *La Comédie de Saint-Étienne. Souvenirs d’un compagnon de Jean Dasté. 1945-1962*, Marseille, Raymond Dedieu, 1999.

¹⁵ Les programmes sont d’ailleurs explicites : les deux premières années, la troupe s’intitule « Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté », mais dès 1949, le patronyme de Dasté disparaît sur les couvertures des brochures.

¹⁶ « Le répertoire », dans H. Rousset, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, op. cit., p. 125-222.

L'INCLUSION DANS UN RÉCIT FONDATEUR

Cela nous conduit à une précaution méthodologique : quand on parle de l'immédiate après-guerre, et plus généralement de toute la période qui démarre à la fin du XX^e siècle, avec ce que l'on a longtemps indûment nommé la « naissance de la mise en scène moderne », il faut bien prendre garde à la terminologie que l'on emploie. Contrairement à ce qui semblait aller de soi, et ce que l'on pourrait comprendre des diverses lectures mentionnées, dans les années 1950-1960, quelqu'un comme Jean Dasté n'est pas exactement un « metteur en scène » *dans le sens actuel*, c'est-à-dire un artiste qui signerait une œuvre originale, et, en un sens, personnelle. À ce moment, Jean Dasté est un acteur connu nationalement, il est le directeur de la Comédie de Saint-Étienne, il est indéniablement un « chef de troupe », et il est souvent désigné, par le terme devenu désuet depuis la fin des années 1970, d'« animateur ». C'est donc une figure éminemment charismatique, qui assume les prises de parole médiatiques, qui assure le relais avec les institutions nationales et locales, et qui, presque accessoirement, fait de la mise en scène de temps en temps. Et, comme il le précise dans ses souvenirs, seulement s'il ne joue pas un rôle trop important en tant que comédien dans le spectacle – parce que ce que Jean Dasté aime avant tout, c'est jouer. En 1977, dans *Le Voyage du comédien*, il explique ainsi :

Je suis devenu chef de troupe et metteur en scène par la force des choses ; Jacques Copeau, dans son école du Vieux-Colombier, m'avait fait découvrir le sens, la complexité, les exigences du métier de comédien. J'aspirais seulement à m'épanouir en faisant vivre des personnages au sein d'une troupe ardente¹⁷.

On mesure ainsi à quel point il convient de se garder du biais de personnalisation, surtout s'il est combiné avec le biais de rétrospection, qui consiste à essentialiser l'activité de « mise en scène », telle que nous la comprenons aujourd'hui, et à oublier que le champ recouvert par le terme a continûment évolué depuis son apparition dans la langue française au début du XIX^e siècle¹⁸.

Quelles que soient les limites que nous venons de pointer, il paraît important de rendre hommage aux différents ouvrages qui ont fait l'effort de collecter et de donner à voir des archives du travail mené, pendant des années *par, avec et autour* de Jean Dasté. Ces

¹⁷ Jean Dasté, *Pour que vive le théâtre*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Jean-Monnet, 2009, p. 28.

¹⁸ Voir Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de « mise en scène » dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

différents livres ont réalisé un travail patrimonial et documentaire précieux et offrent des sources et ressources très utiles de nos jours. Plus généralement, ils témoignent aussi d'un engagement, parfois militant, en faveur de l'écriture d'une histoire du théâtre non texto-centrée, dans laquelle la scène serait le lieu d'une auctorialité artistique spécifique. Le livre de Paul-Louis Mignon, en particulier, tente dès l'immédiate après-guerre, de saisir la singularité d'une démarche artistique, dans une collection intitulée « Les metteurs en scène ». Cette collection, dirigée par Catherine Valogne aux Presses littéraires de France, a eu le grand mérite de mettre en avant des personnalités dont il faut se souvenir qu'elles commençaient seulement à se constituer en organisation professionnelle à ce moment : la création du syndicat national des metteurs en scène ne date, en effet, que de l'automne 1944. Or, comme le formule très bien Judith Schlanger à propos de l'histoire littéraire dans *La Mémoire des œuvres*, « la perspective lettrée est fondamentalement nominative¹⁹ » : elle a besoin de mettre en avant des noms propres. Héroïser les metteurs en scène, dans toute la deuxième moitié du xx^e siècle, répond de ce point de vue à une double fonction. Les héros servent d'une part à produire du récit – surtout, pourrait-on ajouter dans le cas des spectacles, où l'œuvre manque, et où il faut bien ancrer le souvenir quelque part ; d'autre part, le fait de transformer des individus en héros a une fonction dynamique, au sens où l'exception et l'exemplarité de certains servent à susciter l'adhésion de tout un groupe. Comme le dit l'anthropologue Daniel Fabre, le principe d'identification à un être d'exception, qui relève parfois de la dévotion, est aussi ce qui sert à fonder une communauté²⁰. Ceux qui voulaient légitimer l'art de la mise en scène tout au long du xx^e siècle ont ainsi éprouvé la nécessité de mettre en avant une autre histoire du théâtre que celle des auteurs et, dans une moindre mesure, des acteurs – histoire à qui il fallait ses « pionniers », ses « fondateurs », en un mot ses « héros ».

Du point de vue de la construction d'une histoire spécifique de la mise en scène, la figure de Jean Dasté présentait ainsi un certain nombre de traits qui, indépendamment de la qualité de son jeu ou de ses spectacles, permettaient de l'inscrire dans un récit d'ordre cosmogonique, mais sans non plus en faire une figure de tout premier plan. Rétrospectivement, il apparaît clairement que ce qui a pu contribuer au mérite de Jean Dasté, au-delà des enjeux liés à son talent personnel dont on voit bien qu'ils s'effacent avec le temps, est d'avoir été un membre de la « grande famille » de la décentralisation. Lorsqu'on examine les arguments de la querelle sur la place qu'occupe André Antoine

¹⁹ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* [1992], Paris, Verdier Poche, 2008, p. 89.

²⁰ Daniel Fabre, « Le retour des héros », *Hypothèses*, vol. 5, 1, 2002, p. 225-228.

dans l'histoire du théâtre²¹, on observe que c'est une « obsession embryogénique²² », pour le dire avec les mots de Marc Bloch, qui domine le débat. Dans l'histoire de la scène des années 1920 à 1960, c'est la question de la « descendance » qui semble omniprésente, si bien que la métaphore généalogique se banalise parfois au point de devenir presque transparente et naturelle. Il se trouve que la vie et l'œuvre de Jacques Copeau ont eu une influence décisive sur plusieurs générations d'hommes de théâtre – au point que la filiation avec le fondateur du Vieux- Colombier est une des données centrales de l'histoire du théâtre français du xx^e siècle. Non seulement il existe des liens de parenté, au sens strict et juridique, entre divers acteurs des premières vagues de décentralisation, mais le terme est aussi utilisé dans un sens plus symbolique, et idéologique, pour désigner un ensemble de parcours reliés par des valeurs communes (comme lorsque Hubert Gignoux raconte son itinéraire dans un livre intitulé *Histoire d'une famille théâtrale*²³). Or tous ces enjeux généalogiques sous-jacents, qui participent du processus de légitimation de l'art de la mise en scène à l'œuvre tout au long du xx^e siècle, comportent, eux aussi, une part d'héroïsation à interroger : la généalogie est initialement l'une des disciplines de l'histoire qui sert à garantir des lignées et qui fut longtemps utilisée pour établir la noblesse de sang d'un individu. Au-delà des enjeux de solidarité liés à l'imaginaire de la famille, dont on peut comprendre qu'ils décrivent les premières années d'une décentralisation loin d'être institutionnalisée, l'analogie contribue aussi à perpétuer une tradition *aristocratique* de l'histoire de la scène.

Cette tradition, calquée consciemment ou non sur les modèles narratifs hérités de l'histoire de l'art, a conduit à valoriser un certain type de profils de metteurs en scène, selon des critères dont on peut supposer qu'ils sont tant qualitatifs que liés à la nature même des archives dont nous disposons. Ce phénomène explique probablement la place ambivalente occupée par des figures comme celles de Jean Dasté dans l'histoire du théâtre français : ce dernier est, en partie, une figure démiurgique, mais il n'est pas non

²¹ Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'histoire du théâtre numérique*, 1, « L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, 2013.

²² Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien* [1993], Paris, Armand Colin, 2018, p.54.

²³ Néanmoins, comme dans toutes les familles, certains, pour diverses raisons, disparaissent du roman familial. Bernard Floriet, qui travaillait avec René Lesage, et qui était le cofondateur de la Comédie des Alpes, était *stricto sensu* le neveu de Copeau, mais lui et Lesage n'apparaissent pas dans le tableau généalogique publié par Emmanuelle Loyer et Melly Puaux dans *Familles de scène en liberté*, en 1998, par exemple.

plus doté de tous les attributs qui ont prévalu jusqu’alors en matière de transmission à long terme. D’un côté, ce qui a fait une partie de sa valeur – à l’échelon national, il faut bien le préciser –, est de pouvoir se prévaloir d’une double « paternité ». À Grenoble, à la Libération, et même s’il a échoué, il a mené la « première tentative » d’implantation d’un Centre dramatique national en province²⁴ – ce à quoi on peut ajouter le fait qu’il a été le premier à créer une pièce de Brecht en France, et en province qui plus est. Or, comme l’a montré Marion Denizot, le modèle de l’histoire de l’art, qui a tendance à mettre en avant les avant-gardes et la notion de rupture, a conduit à porter l’attention sur les « premières fois », mais aussi à faire prévaloir les enjeux esthétiques sur les enjeux culturels²⁵. De ce point de vue, Jean Dasté, en tant que héros et non en tant que personne, ne possède pas toutes les propriétés symboliques qui permettaient une entrée au panthéon des metteurs en scène tel qu’il s’est progressivement cristallisé dans la

266 dernière moitié du xx^e siècle. S’il a fait paraître un certain nombre d’écrits, ce n’est pas un théoricien qui a laissé des essais roboratifs susceptibles de donner à penser l’art de la mise en scène aujourd’hui (contrairement à Antoine, Copeau, Jouvet ou Brecht). Si son profil charismatique a suscité des compagnonnages fidèles, tant auprès des acteurs et actrices que du public, il n’a pas non plus créé de filiation artistique par transmission orale comme les metteurs en scène-pédagogues : dans son équipe, le pédagogue, et celui qui a concouru aux prémices de l’école de la Comédie, c’était plutôt René Lesage. Enfin, s’il répond à l’un des critères d’héroïsation importants dans l’histoire de la mise en scène, à savoir la photogénie des spectacles, ce n’est pas non plus sans ambiguïté : les photos les plus publiées, celles d’Ito Josué en particulier, montrent surtout le public mais assez peu la scène. Ce sont de magnifiques photographies de spectateurs et de spectatrices qui contribuent à valoriser l’action de la Comédie de Saint-Étienne en faveur du théâtre public, mais ce ne sont pas les mises en scène en tant que créations qu’elles valorisent au premier chef²⁶.

²⁴ Sur les conséquences historiographiques de cet échec, on pourra consulter Marco Consolini, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale? », *Revue d’histoire du théâtre*, n° 279, « Maison de la Culture de Grenoble, 1968 : un édifice, des utopies », dir. Alice Folco, 3^e trimestre 2018, p. 37-54.

²⁵ Marion Denizot, « Le canon théâtral à l’épreuve de la discipline des études théâtrales », *Revue d’historiographie du théâtre*, n° 8, « Le Canon théâtral à l’épreuve de l’histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-104.

²⁶ À ce sujet, voir notamment Valérie Cavallo, « [À contrechamp, photographier le “théâtre de ceux qui voient” : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne \(1948-1963\)](#) », *Revue internationale de photolittérature*, 2, mis en ligne le 15 septembre 2018.

Il faudrait sans doute compléter ce rapide panorama des mécanismes mémoriels à l'œuvre dans l'héroïsation ambivalente du fondateur de la Comédie de Saint-Étienne en revenant notamment sur les enjeux liés à la question de la place que la « province » occupe dans l'histoire du théâtre français. Mais cette étude de cas invite d'ores et déjà à poursuivre le travail minutieux de déconstruction du passé théâtral proche, déjà largement entamé à l'université depuis une dizaine d'années. Le processus d'*artification*²⁷ de la mise en scène requérerait, pour ancrer l'anoblissement des savoir-faire, la constitution d'un récit historique légitimant qui impliquait de renouveler les périodisations traditionnelles et d'établir un nouveau canon en matière de chefs-d'œuvre. Comme il n'était pas question de s'appuyer sur l'exhibition des œuvres elles-mêmes, puisque les spectacles sont par définition éphémères, l'accent fut mis sur la valorisation des artistes, selon des critères de sélection qui n'étaient pas tout à fait neutres, au sens où ils sont les héritiers des larges débats contradictoires qui agitèrent la communauté des metteurs en scène à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Quand le camp des « créateurs » l'emporta sur celui des « animateurs » sur les plans institutionnel, politique et artistique²⁸, la construction du récit théâtral en fut elle aussi affectée : avec le recul, on mesure à quel point il est important d'œuvrer désormais à la mise en perspective et à la recontextualisation des héritages narratifs du second XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Quarante ans de théâtre, Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national*, Saint-Étienne, Comédie de Saint-Étienne, 1987.
- Vues de scène : 1975-1995, vingt ans de théâtre à la Comédie de Saint-Étienne avec Daniel Benoin*, photographies d'Yves Guibeaud, texte de Raymonde Temkine, Chambéry, Éditions Comp'act, 1995.
- ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA LOIRE, *Comédie de Saint-Étienne, Répertoire numérique des sous-séries 8ETP (fonds de la Comédie de Saint-Étienne) et 126J (fonds Jean Dasté)*, Denys Barau et Solange Bidou (dir.), Saint-Étienne, Conseil général de la Loire, 2008.

²⁷ Sur le processus d'*artification*, dans le domaine spécifique de la mise en scène, voir Serge Proust, « [Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique](#) », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'*artification* : Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, 2012.

²⁸ Jean Caune, « *Créateur/animateur* », dans Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, t. IV, *Le temps des incertitudes. 1969-1981*, Paris, ANRAT, Arles, Actes Sud, 1995, p. 75.

- BARAU, Denys, « Présentation des archives de la Comédie de Saint-Étienne », dans Denys Barau (dir.), *Quelles mémoires pour le théâtre ?*, PU de Saint-Étienne, 2009.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993 ; rééd. 2018.
- CAVALLO, Valérie, « À contrechamp, photographier le « théâtre de ceux qui voient » : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne (1948-1963) », *Revue internationale de Photolittérature*, 2, 2018.
- CAUNE, Jean, « Créeur/animateur », dans Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, t IV, *Le temps des incertitudes. 1969-1981*, Paris, ANRAT – Arles, Actes-Sud, 1995.
- CONSOLINI, Marco, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 279, « Maison de la Culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies », dir. Alice Folco, 3^e trimestre 2018, p. 37-54.
- DASTÉ, Jean, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977.
- *Jean Dasté, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- , *Le Théâtre et le Risque*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne - Saint-Étienne, Le Hénaff, 1992.
- , *Pour que vive le théâtre*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Jean-Monnet, 2009.
- DEDIEU, Raymond, *La Comédie de Saint-Étienne. Souvenirs d'un compagnon de Jean Dasté. 1945-1962*, Marseille, Raymond Dedieu, 1999.
- DENIZOT, Marion, « Le canon théâtral à l'épreuve de la discipline des études théâtrales », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 8, « Le Canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », dir. Florence Naugrette, 2023, p. 95-105.
- FABRE, Daniel, « Le retour des héros », *Hypothèses*, vol. 5, 1, 2002.
- FOLCO, Alice, « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'histoire du théâtre numérique*, n° 1, « L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », dir. Marion Denizot, 2013.
- GOETSCHEL, Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, PUF, 2004.
- GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- JOSUÉ, Ito, *La Comédie de Saint-Étienne – Jean Dasté : public*, Saint-Étienne, Imbert, 1957.
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de « mise en scène » dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MIGNON, Paul-Louis, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1953.
- ROUSSET, Hugues, *Jean Dasté. Un homme de théâtre dans le siècle*, Saint-Barthélémy-Lestra, Actes graphiques, 2015.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres [1992]*, Paris, Verdier Poche, 2008.

NOTICE

Alice Folco est professeure des universités en études théâtrales (UMR LITT&ARTS, CNRS, Université Grenoble-Alpes). Elle a soutenu, en 2022, une HDR intitulée « Archives locales, enjeux nationaux. Histoire et historiographie du théâtre (1870-1970) », dont le garant était le professeur Marco Consolini (IRET, Sorbonne Nouvelle). Membre active de la Société d'histoire du théâtre et du Groupe de recherche sur les revues de théâtre, elle a consacré un certain nombre de travaux à l'histoire et l'historiographie de la mise en scène moderne (voir notamment : « La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, Marion Denizot (dir.), *Revue d'Histoire du Théâtre Numérique* 1, 2013). Plus récemment, et dans le cadre de son « inédit » d'HDR, elle s'est intéressée à la décentralisation en Rhône-Alpes (« Maison de la culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 279, dir. Alice Folco, automne 2018).

RÉSUMÉ

Cette contribution se propose d'interroger les ambivalences de l'héroïsation des metteurs en scène français à partir d'un cas singulier : celui du fondateur de la Comédie de Saint-Étienne, Jean Dasté (1904-1994). Il s'est agi de procéder à une mise en perspective des différents récits disponibles (mémoires, livres-sommes sur la Comédie de Saint-Étienne, histoires du théâtre, etc.) avec l'histoire au jour le jour dessinée par les programmes archivés à la BnF. Sur le plan historiographique, cette comparaison permet de réfléchir à certains biais que peuvent induire, d'une part, la surfocalisation sur les figures les plus charismatiques, à une période où la notion de « troupe » est fondamentale, et, de l'autre, le fait de lire une époque (la décentralisation des années 1950-1960) avec des schèmes établis plutôt après les années 1970 (cristallisation autour du metteur en scène comme « artiste/auteur/etc. », conduisant à une dévalorisation des metteurs en scène « animateurs »).

MOTS-CLÉS

Histoire du théâtre, décentralisation théâtrale, mise en scène, metteur en scène, Jean Dasté, Saint-Étienne

ABSTRACT

This contribution examines the ambivalence of the heroisation of French stage directors, based on a singular case: that of the founder of the Comédie de Saint-Étienne, Jean Dasté (1904–1994). We are putting into perspective the various accounts available (memoirs, book-length summaries on the Comédie de Saint-Étienne, theatre histories, etc.) with the day-to-day history sketched out by the programmes archived at the Bibliothèque nationale de France. From a historiographical point of view, this comparison makes it possible to reflect on certain biases that may result from, on the one hand, focusing on the most charismatic figures, at a time when the notion of the ‘troupe’ was fundamental, and, on the other, reading an era (the decentralisation of the 1950s and 1960s) with schemas established more after the 1970s (crystallisation around the director as ‘artist/author/etc.’, leading to a devaluation of ‘animator’ directors).

270

KEYWORDS

History of theatre, theatrical decentralisation, stage direction, director, Jean Dasté, Saint-Étienne

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 |