



Marion DENIZOT

L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire

Écrire l'histoire du théâtre peut apparaître comme une entreprise impossible, au regard de la nature même de l'art théâtral, qui se définit par son caractère éphémère et ne prend sens que dans le temps limité de la représentation. Existant dans le moment de la rencontre avec le spectateur, l'acte théâtral survit dans la mémoire de celui-ci et se partage grâce aux témoignages de ceux qui ont vécu l'événement. C'est pourquoi, l'histoire du théâtre entretient un lien étroit avec la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective¹. Cette importance conférée à la mémoire contribue donc à expliquer les difficultés à aborder le « fait théâtral » avec les outils et les méthodes de la *science* historique, telle qu'elle a pu se définir au XIX^e siècle, avant que les mouvements historiographiques du XX^e siècle interrogent et remettent en cause cette ambition positiviste.

Pourtant, depuis quelques décennies, un renouveau semble se faire jour : l'historiographie contemporaine du théâtre a considérablement élargi ses sources (des maquettes de décors aux témoignages oraux, des livres de régie

1. Cf. Georges BANU, *Les mémoires du théâtre. Essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », [1987], 2005.

aux costumes, des captations vidéos aux rapports de censure, des dossiers de presse aux textes littéraires et correspondances...), permettant une interprétation et une lecture diversifiées et fines des pratiques scéniques, au-delà de la seule dimension critique ou descriptive. Cette recherche d'objectivité et de scientificité n'exclut pas, pourtant, la nécessité d'opérer des choix et des classements, dans un souci interprétatif ou explicatif, en termes de chronologie ou de taxinomie. Dans ces choix nécessaires pour ordonner et mettre en cohérence, dans le temps du présent, des sources du passé éparses et aux statuts variés, peuvent se jouer des effets de construction ou de reconstruction mémorielles.

Dans *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Maurice Halbwachs montre en quoi l'élaboration d'une mémoire commune, qu'il nomme la « mémoire collective », contribue à la construction identitaire d'un groupe social. Les travaux sur l'histoire du théâtre populaire sont, à cet égard, révélateurs du poids de cette reconstruction mémorielle². En effet, la référence à l'histoire populaire contribue à construire une identité partagée au sein du théâtre public. Les fondamentaux du théâtre populaire (élargissement de la composition sociale du public, exigence artistique dans le choix des œuvres et du processus créatif, répertoire mêlant Classiques et œuvres contemporaines) sont rappelés et mobilisés en temps que de besoin – et sans que cette énonciation puisse être interprétée comme un jugement ou une condamnation – pour donner une légitimité aux financements publics (au nom de l'égalité d'accès de tous aux œuvres d'art), définir une politique de répertoire (redonner au peuple l'accès à des œuvres confisquées par la bourgeoisie), dénoncer l'évolution des formes esthétiques (le débat entre un théâtre de texte qui élèverait le citoyen *versus* un théâtre d'images qui ne s'adresserait qu'aux sens des spectateurs) ou encore revendiquer l'importance d'une politique d'action culturelle et/ou d'éducation populaire (le débat entre création et animation culturelle). Si l'étude historique des débuts du théâtre populaire et de son évolution, mais aussi de ses références théoriques, ne contredit pas l'usage mémoriel qui peut en être fait – il est incontestable que l'un des objectifs de Romain Rolland ou

de Maurice Pottecher fut de diversifier l'origine sociale du public, tout en proposant un répertoire en rupture avec celui jugé décadent des théâtres bourgeois parisiens –, elle permet cependant de découvrir d'autres dimensions qui ont, en quelque sorte, été gommées de la construction puis de l'usage mémoriels. C'est le cas, notamment, de la dimension profondément *nationale* de l'histoire du théâtre populaire, dont l'exploration permet de mieux comprendre en quoi celui-ci possède une connotation *idéale*, qui peut expliquer les diverses crises qui affectent le théâtre public³. En bref, cette analyse permet de saisir, à partir d'un exemple concret, comment l'histoire s'articule avec la mémoire, comment la mémoire peut, sinon subvertir, du moins transformer l'histoire. Les contributions de ce dossier prolongent, en l'étendant, l'hypothèse d'un lien entre l'écriture de l'histoire du théâtre et la construction d'une identité collective, qu'elle soit nationale ou plus « communautaire », comme celle d'un groupe professionnel ou d'un groupe linguistique.

Cette réflexion historiographique de l'histoire du théâtre pourrait utilement profiter des travaux menés par les historiens de l'art, qui s'interrogent, depuis une trentaine d'années, sur les ressorts de la constitution de leur discipline. Au-delà d'une réflexion sur les théories de l'art qui se sont succédées (de Platon à Pierre Francastel, en passant par Johann Joachim Winckelmann, Abi Warburg ou Erwin Panofsky), ces historiens se sont attachés à introduire d'autres paramètres dans l'écriture de l'histoire de l'art que la seule histoire des formes et des styles. On a alors, par exemple, interrogé les effets du colonialisme sur la représentation en Occident, introduit les apports des *gender studies* ou des théories de la réception de Hans-Robert Jauss pour penser une nouvelle histoire de l'art⁴... L'influence de la sociologie de l'art a permis également une plus grande prise en compte du contexte socio-économique dans la compréhension des mouvements esthétiques. Le « mythe du progrès », c'est-à-dire l'obsession du récit sous forme de développement téléolo-

2. Cf. Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT (dir.), Dossier « Héritages et filiations du théâtre populaire », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa, université d'Ottawa, CRCCF, n°49, juin 2012, p. 9-152.

3. Je me permets ici de me référer à mes propres travaux : Marion DENIZOT, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Honoré Champion, 2013 et « Le théâtre populaire comme source du théâtre public ? », *Horizons / Théâtre*, dossier « Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe », coordonné par Pierre Katuszewski, Presses universitaires de Bordeaux, n°1, mars-septembre 2012, p. 12-24.

4. Cf., notamment, Henri ZERNER, *Écrire l'histoire de l'art*, Gallimard, 1997.

gique, tel que l'analyse Olga Hazan⁵, paraît ici transposable à la discipline des études théâtrales, notamment pour questionner la représentation des « avant gardes » théâtrales dans l'histoire du théâtre ou celle de la « naissance de la mise en scène moderne ». Les pistes proposées par cette historienne de l'art pour sortir de cette histoire téléologique (notamment le fait de privilégier des « circuits courts » comme l'analyse d'œuvres individuelles ou d'opérer une modification des « modes de sériations », en dépassant l'alignement des écoles stylistiques) paraissent également des éléments de réflexion intéressants pour poursuivre un chantier dont le lecteur trouvera ici les prémices.

Il faut ici se réjouir que les études théâtrales commencent – tout juste, il est vrai, tant ce chantier nécessite une énergie qui dépasse la capacité d'un seul individu – à procéder à cette réflexion épistémologique, en s'interrogeant, notamment, sur les ressorts de l'écriture de l'histoire du théâtre⁶. Ce dossier s'inscrit ainsi dans la continuité de la publication du volume issu de rencontres organisées par l'université de Nice et intitulé *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire*⁷. Cette attention pour l'histoire du théâtre s'appuie sur deux facteurs. Le premier renvoie à l'intérêt croissant pour l'enjeu de la patrimonialisation du théâtre, qui questionne le paradoxe de la mémoire du théâtre, « témoignage par procuration d'une réalité absente, perdue, tronquée, mutilée de la représentation », selon les mots de Martial Poirson⁸. On s'intéresse de plus en plus aux archives des théâtres – le ministère de la

5. Olga HAZAN, *Le Mythe du progrès artistique, Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1999.

6. Citons ici l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui pose des jalons fertiles pour une histoire de la discipline des études théâtrales : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les Études théâtrales : objet ou discipline ? », intervention le 10 juin 2006, au colloque « Unité des recherches en sciences humaines et sociales : Fractures et recompositions », organisé par les équipes de recherche du CNRS à l'ENS-Ulm, 9-10 juin 2006, École normale supérieure, 25 feuillets (http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose_MM_Mervant_Roux_.pdf).

7. Marina NORDERA et Roxane MARTIN (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie*, Honoré Champion, coll. « Colloques, Congrès et Conférences », 2011.

8. Martial POIRSON, « Mémoire vive : archiver, conserver, inventorier, actualiser », *Revue d'histoire du théâtre*, n°237, 2008-1, p. 5-12 (p. 5).

Culture et de la Communication a même lancé un programme d'aide à la numérisation des archives des lieux subventionnés et les archives généralistes elles-mêmes valorisent leurs collections d'arts du spectacle – ; on réfléchit et rêve autour d'un « musée du théâtre », comme en témoigne le colloque organisé en octobre 2010⁹, on s'interroge sur l'archivage des processus de création¹⁰... On assiste bien à une considération nouvelle des matériaux de l'histoire : les sources. Le second facteur s'explique par l'influence de l'histoire culturelle sur l'histoire des formes. En effet, alors que l'histoire de l'art ou, plus spécifiquement, l'histoire littéraire, peine à s'extraire de la question du jugement esthétique, l'histoire culturelle a permis de reconsidérer le rôle et le poids de certaines formes esthétiques, longtemps minorées par l'histoire officielle. En s'affranchissant de la dimension normative, l'histoire du théâtre est sans doute mieux à même de considérer l'art théâtral sous ses multiples facettes (pratique spectaculaire, fait social, expérience esthétique, pratique de sociabilité...).

Cette rapide évocation montre bien que les questions sont riches, nombreuses et que ce dossier ne fait qu'ouvrir quelques pistes et ne suffira pas à épuiser la réflexion. Ce n'est d'ailleurs pas le but. Son objectif vise non seulement à témoigner de la « falsification » de tout travail scientifique selon les mots de Karl Popper – cela n'a rien d'original et l'on sait que l'histoire évolue au gré des découvertes nouvelles, des relectures, des idéologies... – mais surtout à tenter de repérer les croyances – voire les mythes – qui sont au cœur de l'écriture passée et actuelle de l'histoire du théâtre et qui ressortent d'une construction mémorielle de celle-ci, et, donc, par hypothèse, d'un enjeu identitaire. La question devient alors : « Peut-on échapper à toute construction mémorielle ? »

9. Cf. http://www.arias.cnrs.fr/colloques/Prog_Quel_musee_pour_le_spectacle_vivant.pdf. Voir également les travaux du programme « Patrimoines du spectacle : en scène ! », mené conjointement par le département Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France (Joël Huthwohl), le Labex Patrima (Jean-Claude Yon) et le Labex Arts-H2H (Isabelle Moindrot).

10. Cf. le programme de recherche du laboratoire Théâtre de l'Équipe d'Accueil 3208 : « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université de Rennes 2, qui porte, notamment, sur l'archivage du geste créateur dans les arts du spectacle.

Le dossier¹¹ s'ouvre par la réflexion d'Yves Jubinville sur l'histoire du théâtre canadien. L'évocation de ce cas étranger permet de donner plus de relief à la situation française. À partir de l'analyse de la manière dont est interprétée la cérémonie spectaculaire du *Théâtre de Neptune* à Port-Royal en 1606 et des travaux de Gérard Bouchard sur les « collectivités neuves », l'auteur montre l'étroite imbrication entre l'écriture de l'histoire du théâtre et la situation politique du Canada, et notamment, sa difficulté à définir des cadres de références stables. Il souligne ainsi le poids des enjeux nationaux et identitaires dans l'élaboration d'une histoire singulière.

La suite du dossier, construit selon un schéma classique chronologique, concerne l'historiographie française du théâtre. Elle débute – comme la plupart des histoires du théâtre en France –, par l'évocation du théâtre grec antique. À partir de textes d'historiens du théâtre, de théoriciens et de praticiens, Bénédicte Boisson propose une réflexion sur le modèle constitué par le théâtre grec pour penser la question de la communauté théâtrale. L'article, qui poursuit le projet de Georges P. Pefanis¹² à partir de l'étude d'un cas concret et au plus proche des textes, montre l'imbrication entre construction historique et construction théorique. Nous pourrions ici ajouter que cette référence au modèle grec pose la question de l'usage qui en est fait, pour consolider l'identité occidentale qui revendique son origine, notamment, dans le modèle démocratique de la cité grecque antique, dont le théâtre serait une sorte de symptôme.

Denis Huë analyse comment le regard porté sur le théâtre médiéval dès le XVI^e siècle, en s'inscrivant par rapport au goût pour l'antique et à la mémoire de celui-ci, conduit à ne pas saisir la spécificité de certains genres (comme la moralité et la farce) et surtout, à porter un jugement empreint de mépris sur ce théâtre. S'il faut attendre le XIX^e siècle pour que le théâtre médiéval soit étudié pour ce qu'il fut et pour ce qu'il est, grâce, notamment à Petit

de Julleville, force est de remarquer que l'avis négatif porté sur la farce par Jean-François Marmontel dans l'*Encyclopédie* (1756), lui-même hérité de celui de Thomas Sebilet (1548), concourt encore aujourd'hui au relatif oubli dont le genre comique est victime dans l'histoire du théâtre.

Florence Naugrette, dans une présentation programmatique de sa réflexion, esquisse les enjeux de l'historiographie du théâtre romantique français, en montrant comme l'histoire culturelle permet de réévaluer la *doxa* pédagogique de l'histoire littéraire.

Stéphanie Loncle, pour sa part, se propose de prendre les histoires des théâtres parisiens parues au XIX^e siècle, non plus seulement comme sources historiques mais comme corpus d'écrits permettant de saisir comment le lieu théâtral se construit comme objet d'histoire. Le lecteur découvre alors la difficulté d'articuler au sein d'un même écrit une dimension proprement esthétique et artistique (la considération sur les spectacles, les auteurs, les artistes engagés dans le processus théâtral) et une approche narrative de l'histoire du lieu, dans laquelle prédominent des forces individuelles (les directeurs) et des contraintes économiques (la loi du marché et la concurrence).

Enfin, la dernière contribution revient sur la « querelle » concernant la « naissance de la mise en scène moderne ». En analysant, dans une perspective un peu similaire à celle annoncée par Florence Naugrette, la manière dont est construite et enseignée la césure que constitue la fondation du Théâtre Libre par Antoine – en en soulignant le caractère fortement réducteur, au regard des études contemporaines sur l'histoire de la mise en scène –, Alice Folco interroge le rôle de celle-ci dans la construction identitaire des arts de la scène. Sa réflexion rejoint un enjeu qui traverse l'ensemble du dossier : l'articulation intime de la théorie et de l'histoire, qui conduit à observer l'histoire du théâtre par rapport à l'analyse actuelle de la théâtralité et du phénomène théâtral. La fonction de la mémoire est alors de rendre le fil narratif et historique des événements plus cohérent, au regard de la pensée contemporaine sur le théâtre.

Marion DENIZOT

Université de Rennes 2- Université européenne de Bretagne
Laboratoire Théâtre, ÉA 3208 : « Arts : pratiques et poétiques »

11. Ce présent dossier est issu d'une journée d'études qui s'est tenue à l'université de Rennes 2 le 26 mars 2011, dans le cadre des travaux du laboratoire Théâtre. Outre l'ensemble des contributions ici rassemblées, cette journée comprenait l'intervention de Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS/ARIAS), intitulée « L'oubli des archives audio du théâtre. Constat, questions et hypothèses ».

12. Georges P. PEFANIS, « Les Carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007, p. 174-186.

Notice bio-bibliographique

Marion Denizot est maître de conférences en Études théâtrales à l'université de Rennes 2, membre titulaire du laboratoire Théâtre de l'ÉA 3208 : « Arts : pratiques et poétiques » et membre associée au Centre d'histoire culturelle de l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines.

Diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris, ses travaux portent sur l'histoire des politiques et des institutions théâtrales, les héritages du théâtre populaire et les liens entre histoire et théâtre. Elle a publié en 2005 à la Documentation française *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952* et en 2013 aux Éditions Honoré Champion *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*. Elle a coordonné un ouvrage collectif intitulé *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010 et un autre, en collaboration avec Bénédicte Boisson, intitulé « Héritages et filiations du théâtre populaire », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa, université d'Ottawa, CRCCF, n°49, juin 2012, p. 9-152.

Pour citer cet article :

Marion Denizot, « Introduction : L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », dans *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels* (dir. Marion Denizot), *Revue d'Histoire du Théâtre numérique*, n°1, septembre 2013, p. 3-7.

http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels